

البيان

مجلة أدبية وثقافية شهرية
تصدر من رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 410 سبتمبر 2004



اللغة الثانية

د. سالم عباس خداده

صوت الآخر في الرواية

شحات محمد عبد المجيد

القراءات:

مساءلة وردية.. جدلية
السنن والسواتع
النخيل. ذاكرة الأمس بلفظ عصري
الحزن عند صلاح عبد الصبور

الدراسة النفسية للأدب

د. هيفاء السنعوسي

وجه آخر في الحشد

منى الشافعي

الناقد أحمد المناعي: فهم النص تحكمه درجة الثقافة

لوحة الغلاف لفنان عالمي انكليزي نقلها عنه الفنان
التشكيلي الكويتي عبدالعزيز التميمي

البيان

العدد 410 سبتمبر 2004

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتيماً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتيماً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2318286 -
هاتف الرابطة: 2510602 / 2510282 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

صديان هزازات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعلن بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
 - 2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومُدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
 - 3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD.
 - 4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
 - 5 - المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(410) September - 2004**



Al Bayan

**Editor-in-chief
Abdullah Khalaf**

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043 Audilya -kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

- 4 كلمة البيان: د. سالم عباس خداده
- **الدراسات:**
- 6 صوت الآخر في الرواية شحات محمد عبد المجيد
- **القراءات:**
- 20 جدلية العلاقات في «مساءة وردية» محمد عبد الحميد توفيق
- 28 «النخيل» بين الماضي والحاضر محمد بسم سرميني
- 34 الحزن عند صلاح عبد الصبور محمد عليم
- 41 ابتسامة عند قدم السلم رواية عقاب عبيد
- **المضلات:**
- 49 الدراسة النفسية للأدب د. هيفاء السنغوسي
- **الحوار:**
- 55 الناقد البحريني أحمد المناعي فيصل العلي
- **الشعر:**
- 60 دليل الأهواء عبد الرزاق العدساني
- 63 شجون العواطف هزاع الصلال
- 65 نخلة الروح سامي القريني
- 68 اشتعالات غالية خوجة
- **نصوص:**
- 71 سبورة أطفال بثينة العيسى
- **القصة:**
- 75 وجه آخر في الحشد منى الشافعي
- 81 قدامى خلفي خطيب بدلة
- 89 السور خلفان الزيدي
- 91 محطات ثقافية تحت علام

اللغة الثانية والرسالة المفقودة

بقلم: د. سالم عباس خدادة

أود ابتداء التذكير بأن «اللغة الثانية» مصطلح شاع لدى كثير من النقاد، يشير إلى اللغة التي يستخدمها النقاد في معالجة النصوص الأدبية التي تمثل لغتها اللغة الأولى..

هذا الترتيب قد يتغير إذا كانت لغة النقد غير تابعة، بمعنى أنها تحاول التنظير بعيداً عن معالجة النصوص، تنغياً بذلك - إن صدقت - قيادة الوعي الإبداعي والنقدي إلى آفاق جديدة..

المهم هو أن «اللغة الثانية» فيما يبدو، لم تعد تقدم رسالتها كما يجب، فالتنقاد مشغولون بالنظريات الجديدة، يتسابقون في الكتابة عنها حيناً، وفي محاولة تطبيق إجراءاتها حيناً آخر، وهم في ذلك يكادون يكونون منفصلين عن الإبداع المتدفق على الساحة، وتبعاً لهذا نجد المتلقي لا يعرف ما يجري حوله، فهو غارق في تيار متلاطم من الإنتاج الإبداعي في الشعر والقصة القصيرة والرواية... ويجد غالباً صعوبة في قراءة ما يقع بين يديه من هذا النتاج، إذ يلتفت يميناً ويساراً فلا يرى من يعينه على معرفة الحقيقة، ف لغة الإبداع تغيرت، ولغة النقد تغيرت كذلك، وهذان التغيران يبدوان غير منسجمين، أي أن لغة النقد المتغيرة منفصلة عن لغة الإبداع الجديدة، فكل منهما يلعب دوره بعيداً عن الآخر، وهذا ما يزيد من غربة المتلقي أمام النص الإبداعي، وهي غربة تزداد قسوة حين يلجأ إلى النص النقدي «اللغة الثانية»، فيجد نفسه في حاجة إلى فك مغاليقها من جهة، ثم إنها تتغافل عن الإبداع الجديد من جهة أخرى، سعياً وراء ارتداء المفاهيم التنظيرية التي لا يسمن كثير منها ولا يغني من جوع عند أول مواجهة مع النص الإبداعي... ولعمري تلك مصيبة تضاف إلى المصائب التي يشتمل منها حاضر هذه الأمة..

صحيح أن متابعة المنجز النقدي الجديد ضرورة لا غنى لنا عنها، وصحيح أن متطلبات البحوث العلمية خاصة في المجال الأكاديمي تقتضي شروطها الخاصة لجمهور خاص، ولكن من المهم أيضاً والصحيح كذلك أن الناقد يجب أن يفسح في عطائه جانباً يمارس فيه دوره تجاه الجمهور العام من القراء الذين يتشكل ذوقهم ووعيهم من خلال إسهامه الفعال في إعادة الجسر بين المبدع والمتلقي بالتركيز على الوظيفة الجوهرية للغة الثانية على نحو ما كان يفعل كبار نقادنا في القرن الماضي..

نتمنى أن يعود نقادنا إلى رسالتهم الحقيقية، ليثيروا الحياة الأدبية والثقافية..

ساعات

- صنوت الأخر في الرواية

شحات محمد عبد المجيد

الآخر فج الرواية

بقلم: شحات محمد عبد المجيد (مصر)

أهم التحولات النقدية في نظرية باختين

الوعي الذاتي كاف لتفكيك الوحدة
المنولوجية للعالم الفني

يبدو لي أنه من الصعوبة بمكان الحديث عن ميخائيل باختين (1895 - 1975) الناقد، والمنظر، والفيلسوف الروسي، بطريقة منهجية صارمة تراعي المقدمات والنتائج، فلا أفكاره تومي - ولو محض إيماءة - إلى تلك الحدود أو «التخوم» المميزة أو العلامات الفارقة بين فكرة وأخرى، ولا حياته - أيضا - تتصف بذلك الانتقال التدريجي أو المنطقي من مكان إلى آخر، فدائماً ثمة تمويه للحدود، وتذويب للتخوم، واختراق للمسافات، بل وكسر - أيضا - لكل أشكال التمايز والتراتب والانفصال، سواء بين مفهوم وآخر، أو بين صوت وصدى، مؤلف وعالم، فرد وجماعة.. الخ.

بجذورها في مجالات شتى، تتراوح بين الفلسفة، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، ونقد الشكليات الروس، واللسانيات، والإيديولوجيا، ونظرية الرواية، ثم نراه يكتب عن فرانسوا رابليه، وجوته، وتولستوي، ودوستويفسكي، وعلاقة العلوم

باختصار، ثمة صعوبة بالغة - أو هكذا أتخيل، على الأقل - تواجه من يتصدى لكتابات - أو حتى للتأريخ لحياة - ذلك الرجل: المفكر والمبدع والإنسان.

هذا التوزع - والتداخل والتشابك في آن - جعل كتابات باختين تضرب

الإنسانية بالعلوم الطبيعية.. وغير ذلك، وكلها مجالات متداخلة في وعي باختين، الناقد والمنظر والفيلسوف، بطريقة تجعله كاتباً «متعدد الوجوه والأصوات».

على أية حال، يمكننا - في هذا السياق - قراءة باختين، أو لنقل بصفة أدق: قراءة المنظومة الفكرية لديه - وقراءة نظريته في الرواية، من ثم - من خلال تحليل «وتأمل» أي من مفاهيمه التي هي - رغم كثرتها وتعددتها الآلاف للنظر بحق - شديدة التواشج والإحالات إلى بعضها البعض. من هنا، سأحاول - في هذا الفصل - التركيز على فهم باختين لما يمكن أن أطلق عليه «صوت الآخر في الرواية»، معتمداً في ذلك على ترتيبتي المُفترض (ربما) لفاهيمه - ولأفكاره الخاصة عنه - بطريقة يعينها تخدم هدف هذا المدخل النقدي أو ذاك بشكل خاص، ومعتمداً - في الوقت ذاته - على كتابات باختين نفسه بالدرجة الأولى، فضلاً عن الاستعانة ببعض الكتابات الشارحة لأعماله، أو حتى المنتقدة له، أو المطورة لنظريته ولفاهيمه المتعددة.

(لماذا نقرأ باختين الآن؟ ولماذا ندرسه كل هذا الدرس؟ وكيف نتعامل مع أفكاره ومفهوماته؟ هل ثمة صلة بين مفهوماته المتنوعة؟ ما هي؟)

لعل أحد التحولات النقدية المهمة التي واجهنا بها باختين هو تحوله عن - أو إزاحتها - مفهوم اللغة *Langue* الذي طرحه البنيويون، من حيث هي نسق مغلق على نفسه من العلامات

والإرشادات، دون اعتداد بالذات المرسل أو المستقبل، مستبدلاً بذلك مفهوم «الخطاب» الذي يُعنى باللغة من حيث هي «منطوق» أو «تلفظ» *Ut-terance*، يتضمن ذاتاً متحدثة وكاتبة، ويتضمن، من ثم، قراء ومستمعين، في سياقات اجتماعية وثقافية يعينها. لذلك، لم يعد مهماً - من وجهة نظره - النظر إلى «العلامة» بوصفها وحدة ثابتة (أو إشارة فحسب) بقدر ما هي مكون نشط للحدث تعدله وتغير معناه وتوجه طرائق استقباله وتفسيره وتأويله موجات متوالدة ومتقاطعة من النغمات - أو التنغيمات - والتقييمات والتضمينات الاجتماعية المتغيرة بتغير السياق، وحيث إن تلك التقييمات والتضمينات تتغير باستمرار، إذ «المجمع اللغوي» هو في حقيقته مجتمع متناظر *heterogeneous* يتكون من مصالح عديدة متضاربة، فإن «العلامة» لديه ليست محض عنصر محايد، أبتر، بل بؤرة للصراع والتناقض. فاللغة - من خلال هذا التصور - ميدان للنزول الإيديولوجي، وليست نسقاً جامداً، والكلمات دائماً «متعدد النبر» وليست وحيدة المعنى، إذ تولد في سياق عملي يشكلها ويغير معناها، في حين أن الوعي الإنساني هو تعامل الذات النشط، المادي، السيميوطيقي، مع الآخرين، وليست مجالاً داخلياً منبث الصلة بهذه العلاقات. وهو في ذلك مثله مثل اللغة، يوجد «داخل» و«خارج» الذات في آن. هكذا، لم يعد واجباً النظر إلى اللغة لا بوصفها «تعبيراً» ولا

مخيلتنا الجمعية (عن: الشجاعة/ الجبن، الجمال/ القبح، الكرم/ البخل، الغنى/ الفقر...)، أو هي -ونقل ذلك بدقة ودون تردد- إعادة توزيع لتلك القيم التي رسختها أعراف ومواضعات اجتماعية وتاريخية قديمة جداً.

من خلال هذا الفهم المغاير للغة، يطرح باختين مفهومًا بديلاً للغويات هو عبر اللغويات أو عبر اللسانيات Translinguistics، ليفصل من خلاله اللغويات Linguistics عن الأسلوبية Stylistics قائلاً:

«في الوقت الذي كان سوسير ينظر إلى اللغة (وينظر لها في الوقت ذاته) باعتبارها امتلاكاً للمعايير Norms، في حين كانت الشكلائية تنظر إلى الأدب بوصفه امتلاكاً للانحرافات Deviations، فإن باختين -بعيداً عن نظريات التناقص التزامني Synchronic للغويات، وبعيداً عن الإنتاجية التعااقبية (الإنتاج التاريخي) Diachronic Productivity للأدبي- يطور نظرية إنتاجية العلامة، بشكل عام، ومن خلال بُعديها (التزامني والتعاقبي)، أي أنه يطور نظرية اللغة من حيث هي إنتاج لعلامات اجتماعية.

وتشتغل هذه الـ «عبر لغويات» ضمن ما أطلق عليه فولوشينوف (...) اسم الصدين الشعريتين واللغويات».

فإذا كان موضوع اللسانيات يتشكل من اللغة وتقسيماتها الفرعية (الوحدات الصوتية، الوحدات الصرفية، الجمل.. الخ)، فإن

«انعكاساً»، ولا «نسقاً مجرداً»، بل من حيث هي وسيلة مادية للإنتاج، يتحول فيها الجسم المادي للعلامة إلى معنى من خلال عملية نزاع وحوار اجتماعيين ومستمرين أبداً.

من هنا، لا تصبح اللغة، عند باختين، محض نسق جامد، محايث، منغلقة على ذاتها، بل ساحة للصراع، والتعدد، والتناقض، والإيديولوجيا. فكل لغة -من منظور باختين- هي ممارسة اجتماعية مشبعة بتقييمات وتضمينات وإحالات إلى رؤى متناقضة وكامنة بداخلها، ولا تشير كلماتها إلى الموضوعات فقط، بل تتضمن -أيضاً- مواقف إزاءها.

بهذه الطريقة، يكسر باختين تلك الثنائية الزائفة -من وجهة نظره على الأقل- التي صاغها فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure حين فرق بين «الدال» و«المدلول»، كما نراه يفرض بشدة ثنائية «الشكل» و«المضمون» أيضاً، لتصبح كل جوانب الشكل نتاج تفاعل اجتماعي بالأساس. «فالاستعارة»، مثلاً، ليست محض لعبة لغوية تهدف إلى اقتراض الصفات -من إنسان لحيوان، أو العكس، كما في مقولاتنا الشائعة والمتواترة في كتب البلاغة العربية القديمة، تعبيراً عن «الشجاعة» للرجل أو «الجمال» للمرأة: «زيد أسد»، و«هو أسد»، أو «هي غزال» و«هي رشاء». كما أنها ليست ممارسة لغوية شكلية تهدف إلى اللذة واستثارة المستمعين واستقطابهم، أو حتى اللعب بالمفردات، بل هي -فوق ذلك كله- توزيع مغاير للقيم الراسخة في

وعلى الرغم من أن مفاهيم باختين النظرية، فيما يتصل بنظرية الرواية، أو بغيرها، تضرب بجذورها في علوم وأنواع أدبية شتى، فإن الحقل الرئيسي لعمله هو نظرية الرواية، فكتاياه الأساسيان أولهما عن «رأيه وعالمه» وثانيهما عن «مشكلات الإبداع الفني عند دوستوفسكي»، لذا، كثيراً ما تحيل كتاباته إلى خطاب الرواية، من حيث هي، أي الرواية - ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ولكن أسلوبها جُماعاً لاساليب، ولغتها نسق من لغات. والخطاب، في الرواية، علاقة بين أصوات شتى، ظاهرة ومضمرة، بما هي تمثيلات لطبقات اجتماعية وتاريخية وثقافية، فضلاً عن كونه فضاء يجمع بين «أنا» و«آخرين» متكلم ومستمع، ربما يتبادلان مواقع البث أو الإرسال:

«الخطاب في الرواية (كما هي العلامات جميعها)، إذن، خطاب «بين» فردي». إن كل ما يقال، ويعبر عنه، يقع خارج «نفس» المتكلم ولا ينتسب إليه فقط. لا يمكن أن نعزو الخطاب إلى المتكلم وحده، إذ قد يكون للمتكلم حقوق غير قابلة لتحويلها إلى شخص آخر، لكن السامع أيضاً الحقوق نفسها، وكذلك لأولئك الذين يترجع صدى أصواتهم في الكلمات التي أوجدها المؤلف (إذ ليس هناك كلمات لا تنتسب إلى شخص ما)». 2.

(- ما أوجه التشابه، وما أوجه الاختلاف، بين مظاهر الكرنفال في عالمي رابليه ودوستوفسكي، وكيف

موضوع علم عبر اللسانيات يتشكل من الخطاب الذي يتمثل بدوره التلغظات الفردية، «الخطاب أي اللغة بكيته الحية الملموسة، (...) الخطاب أي التلغظ الذي هو نتاج إنشء ومزج، وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته. فالتلغظ ليس عملاً خاصاً بالمتكلم وحده ولكنه نتاج لتفاعله مع المستمع الذي يدمج تفاعله هو أيضاً ويكمله مع التفاعل الخاص بالمتكلم سلفاً.

هذا الفهم للغة ولعلم عبر اللسان يخلق فهماً مختلفاً تماماً لمفهوم «الشعرية» أو «الأدبية» poetic الذي ألح عليه الشكليون، فلم يعد مفهوم الشعرية «في» «الشعر» أو «الرواية». منصباً على «النص» من حيث هو قضاء متغلق على ذاته ومحدد سلفاً فحسب، بل انسحب بالقدر نفسه. لدى باختين، على «ما وراء النص»، وبذلك تصبح الأدبية خاصة نوعية للأدب، لا بوصفه نصاً، وإنما خاصية نوعية تتصل بالأدب من حيث هو «خطاب» Discourse منفتح الحدود والأفاق أو «تلغظ» يحوي «آخرين» قارين بداخله دائماً، ويحتقى بالمعيش الاجتماعي قدر احتفائه باللغوي والنصي. بهذا المعنى، يصبح باختين ناقداً «ما بعد شكلاني» Post-Formalist حين يتجاوز ذلك الفهم الشكلاني الضيق، لكن بعد أن يمتص تعاليم هذه الشكلية ويمثلها تماماً.

موضوع الشعرية - إذن، كما يفهمه باختين - ليس النص، وإنما هو «جامع النص»، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص.

يتجلى «الكرنفالي» في «الشعري» ؟
 - ما قيمة الاحتفاء بدراسة
 وتحليلي الكرنفالي، من حيث هو
 ظاهرة تتصل بالثقافة الشعبية، بعيداً
 عن النص الأدبي (اللغوي) ؟
 - هل ثمة علاقة بين «الكرنفالي»
 و«الحواري» والوعي بـ «صوت
 الآخر».. ما هي ؟

لم يكن فرانسوا رابليه (1495 -
 1553) - من وجهة نظر باختين على
 الأقل - كاتباً عادياً، بل ثمة توازن بين
 عالمي رابليه (المكتوب عنه) وباختين
 (الكاتب)، رغم اختلاف السياقين
 اللذين صاغوا رؤية كل منهما للعالم
 والفن والإنسان. كان رابليه، في
 بنتاجرويل Pantagruel وجارجنوتا
 Gargantua، كاتباً يعرف جيداً،
 وبحذق، كيف يرسم شخصياته من
 رجال الأعمال وأصحاب الحرف
 الذين كان يلغاهم في حديقة «ترأكو»،
 كان يتحدث بلهجتهم ويحلل
 عواطفهم ويفهم أفكارهم.. إلخ. وحين
 سافر رابليه إلى أقطار أوروبية
 كثيرة، وأتيحت له فرصة ملاحظة
 الناس والأمرء في السلم والحرب، ما
 بين فرنسا وإسبانيا ومقاطعات
 شمال إيطاليا وتركيا وفيينا وألمانيا،
 وأجواء الحرب كانت تحجب الأفق
 آنذاك، والأمور تجري في دوامة
 مستمرة من الجنون وسفك الدماء،
 قرر مواجهة كل هذا الصخب والعنف
 والضجيج بالضحك، لا الغضب، كما
 فعل في الفصل الثالث والثلاثين من
 «بنتاجرويل»، ذلك لأن الضحك يلغي
 المسافة المحمية، ويلغي بشكل عام

كل مسافة ترابئية تدفع إلى التفرد
 لأنها تضع بعض القيم، وربما كان
 ذلك هو السبب أيضاً وراء احتفاء
 باختين بالضحك وتاريخه في فصله
 الأول من كتابه عن رابليه وعالمه Rabe-
 lais and His World، فضلاً عن اهتمامه
 اللافت وسعيه الدؤوب وراء تحليل
 لغة الساحات الشعبية Marketaplace،
 وأشكال الاحتفال الشعبي - Popuiar-
 Festive، والصورة الجروتسكية
 للجسد Grotesque Image of The Body،
 وغير ذلك من ظواهر ثقافية، رسمية
 كانت أو شعبية، وكان باختين حين
 يحتفي بالثقافة الشعبية، ويقوص
 في أعماق الدنيوي، يلتقط النغمة
 المائزة للفن، لغوياً كان أو غير لغوي،
 مهتدياً بكتابة رابليه، الذي لم تكن
 قصته «بنتاجرويل» - كما وصفها
 البعض - سوى:

«مزاج عجيب من الجنون
 والأخلاق، والخشونة والجمال،
 والامتهان والإخلاص، واللغو
 الميتافيزيقي والحكمة الفلسفية،
 والهدر الطائش والروعة الشعرية،
 إنها أشبه بالحياة في أنها لا تنتظم في
 خطة، وأنها مليئة بالمفاجآت. فالكتاب
 كله زاخر بالتواءات الفكرة، وتغيرات
 الأسلوب، على نحو ما كان لغير الله
 ورابليه أن يتصوره على الإطلاق».

هكذا، يؤكد باختين أهمية درس
 الكرنفال Carnival من حيث هو ظاهرة
 تواجه الثقافة الرسمية بكل أشكال
 تسلطها وحدودها الفارقة ولغتها
 الصارمة، ولذلك نراه يحتفي
 بالأشكال الثقافية غير الرسمية،
 معتبراً الخطاب الروائي خطاباً «لا

القوانين والمحظورات التابو Taboo والقيود التي توجه نظام الحياة الاعتيادية، وتلغى -أيضاً- الألقاب والمراتب الاجتماعية وأشكال التمايز بين البشر كافة، فالكل سواسية، ويلغى كذلك كل ما يتعلق بالنظام السائد من أشكال الخوف وآداب السلوك، التي يترقب عليها عدم المساواة بين الناس، ليسود -بدلاً من كل ذلك- نسق كرنفالي مغاير تماماً، ربما يكون مؤقتاً، لكنه يخلق اتصالاً إنسانياً -ربما حيوانياً- بين البشر، اتصال حر، بعيداً عن الكلفة والمسافات المصطنعة والزائفة. هناك، تعم كل القسيم، العليا والدنيا، وتتواصل كل الأصوات واللغات والطبقات، السادة والعبيد، رجال الدين والمهرجون، النخبة والمهمشون والمنفيون، وتطفو كل الأفكار والظواهر والأشياء، وكأننا في حالة خارج الحياة المتواضع عليها، حيث الكرنفال -الاستثناء يقرب ويوحد ويربط، يقرب المقدس بالمقدس، والعظيم بالسفيه، والحكيم بالبليد، في منظومة كاملة من أشكال التحقير والتجديف الكرنفالي، وكل أشكال الابتذال المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدسة والمهيمنة.. إلخ.

وليست المفاهيم الكرنفالية آراء مجردة حول المساواة والحرية، حول العلاقات الداخلية المتبادلة بين كل الأشياء، وحول وحدة التناقضات.. إلخ، بل هي «آراء» شعائرية، ملموسة ومتعينة، جُربت بأشكال تنتمي إلى

يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة، لأن هناك ملحقات من المظاهر قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور، إنها الأشكال الثقافية غير الرسمية (الكرنفالية)، أو لنقل: الخطاب في الحياة Discourse in Life. وهذا أحد أسباب اهتمام باختين بالرواية، ذلك النوع الأدبي الفوضفاض، المستوعب لأنواع وأشكال وتيمات وأصوات وثقافات الآخر: المهمش، أو المستبعد، أو المنفي، أو المتسلط (المستبد)، أو المستعمر، أو المختلف والمغاير بصفة عامة.

والكرنفال هو جميع الأشكال الاحتفالية على اختلاف شعائرها وسلوكيات القائمين بها والمشاركين في أدائها، وجميع الأشكال ذات الطابع الكرنفالي التي تمتلك مختلف النسخ والظلال تبعاً لاختلاف العصور والشعوب والثقافات والأماكن، والاحتفالات ذاتها. وفي الكرنفال الجميع مشاركون، فاعلون، نشطون، يقدمون قربانهم ويؤدون طقوسهم الاحتفالية، دون أن يشاهدتهم الناس، إذ ليس هناك جمهور (كما في المسرح التقليدي حيث خشبة stage في مستوى يسمى عن صالة الجمهور ذات المستوى الأدنى)، فالكرنفال يؤدي تمثيلاً، يعيش فيه الناس، ويتنفسون ويتطهرون من خلاله، وحسب قوانينه ومواعيده، طالما ارتضوا وضع الكرنفال -الاستثناء بدلاً عن الوضع الرسمي Official المهيمن.

وفي زمن الكرنفال تلغى كل

Parody، فجميع هذه الأشكال كانت ذات أسلوب خاص: إنها تنتمي إلى ثقافة ضحك كرنفالي واحدة.

ليس الكرنفال، بالنسبة إلى باختين، مجرد حدث احتجاجي تظاهري، يقف في مواجهة صلف صوت الثقافة الرسمية السائدة فحسب، بل هو ثقافة فرعية نقدية ذات صوت مغاير تماماً للسلطة، لا يعبر عن طبقة أو شريحة بعينها، بل يحمل رؤية جمعية شديدة الخصوصية للعالم، من منظور نقدي تمثيلي تشكك طقوسه وأنشطته في الأخلاق السائدة والمعايير المتبعة التي تقدم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري وهزلي. إن قيمة الكرنفال تكمن في إرسائه لازدواجية القيم، أي الجمع بين قيمتين متعارضتين في آن، وكأنه يحيل ضمناً إلى متناقضات الحياة التي نعيشها، الأمر الذي يضيف على القيم كافة صفة النسبية، لا المطلق، تلك الصفة التي تجمع (أو توحد) بين السامي والوضيع. من هنا، يمكن تحليل مفهوم باختين لثقافة «الساحات الشعبية»، بوصفها مظاهر ممثلة للكرنفال، وعلاقة ذلك بالطابع الكرنفالي للسوق وما يتضمنه من ازدواجية أو تناقض في القيم، وكأن نص باختين المبكر يرمي إلى الفهم الماركسي. الذي تمت صياغته فيما بعد. لمجتمع السوق الذي يعتد بقيمة التبادل وحدها، حيث يفرض المال حضوره بالقوة، يخلط ويبادل كل شيء (وكانه) عالم بالمقلوب، اختلاط ومقايضة جميع الصفات الطبيعية

الحياة ذاتها، وبطريقة مسرحية شعائرية: إنها آراء تكونت واستمرت طوال قرون بين شريحة عريضة من الجماهير داخل المجتمعات الأوروبية، وبها. ومن خلالها أيضاً. استطاعت أن تمارس على الأدب تأثيراً ضخماً من حيث الشكل بالنسبة إلى تأسيس الأجناس.

وتضرب هذه المفاهيم الكرنفالية المتعددة بجذورها في ثقافة «الساحات الشعبية العريضة»، بتعدد مفرداتها وتناقض مراسم أدائها. فالتفكير الكرنفالي. مثلاً. يتميز بشيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (السامي/الوضيع، البدين/النحيف، الطويل/القصير...) والتشابه (التوأم، الشبيهان، الرقيقان المتلازمان...)، كما يتميز باستخدام الأشياء استخداماً عكسياً كارتداء الملابس بطريقة مقلوبة، أو وضع البنطلون على الرأس، أو وضع الأواني موضع غطاء الرأس، أو استخدام الأدوات المنزلية (المكائن، وأدوات الطعام...) وكأنها أسلحة... وغير ذلك. باختصار، يمثل الكرنفال خرقاً لكل ما هو عادي ومألوف.

لقد كان أفق هذه الثقافة الكرنفالية أفقاً واسعاً جداً في عصر النهضة والعصور الوسطى، تلك العصور التي افترضت نغمة رسمية، جادة وصارمة، للثقافة الإقطاعية السائدة آنذاك. وبغض النظر عن اختلافات هذه الأنماط الكرنفالية، التي تمزج الشعائر الرسمية بالهزلية، المهرجين بالأغبياء، والكثير من أشكال المفارقة

والإنسانية (...)، إنه مصالحة المتناقض، إنه يرغم الأضداد على المزاجية».

ثمة علاقة ضمنية، أو غير مباشرة، بين الكرنفال والحوار: «الحوار يفرد والكرنفال يمتص ويطمس، المتكلم يفنى والجسد الخرافي لا يموت، مكان الحوار هو حميمية الرواية ومكان الكرنفال هو هوس الميدان العام». ولعل ما جذب منظري المسرح - بوصفه فن «الحوار» بالدرجة الأولى - إلى باختين هو اهتمامه في كتابه عن رابليه، بصفة خاصة، بمفهوم الكرنفالية، وصياغته له متحدياً التراتبات الاجتماعية الزائفة وكل أبنية السلطة الهرمكية، فكرنفالية باختين وجهت منظري المسرح نحو نماذج من التحول والمغايرة لمراكز المفارقة Parody في أي نظام اجتماعي سواء في المتن أو الهامش. وكل من عملي باختين - عن دوستوفسكي ورابليه - يقف ضد انتظام وتقنين مراكز القوى في الأدب واللغة بطرحهما لمفاهيم الحوارية وتعدد الأصوات والكرنفال.

فالتعددية اللسانية Heteroglossia، مثلاً، يصفها باختين بأنها «كلام الآخر في لغة الآخر»، إذ تخدم متكلمين وتعبر - في الآن نفسه - عن مقصدين مختلفين: مقصد مباشر للشخصية التي تتكلم، ومقصد غير مباشر للمؤلف.

وتوميء هذه التعددية اللسانية إلى تعددية في الوعي، ووعي الشخصيات المتميزة والمختلفة، ووعي المؤلف ذاته بما لا يجعل من شخصيات عالمه

المتخيل محض صدئ مختلف النغمات لصوته الأوحده المهيمن، بل جُماعاً من الرؤى والمنظورات والدلالات. وتمثل هذه التعددية اللسانية أحد أوجه الحوارية التي يؤكد باختين مراراً على أهمية أن تشيد لا باعتبارها نتاج وعي منفرد، وحيد، منعزل عن باقي الأوعية من حيث هي موضوعات في ذاتها، بل ينبغي تشييدها بوصفها كلاً يصوغه ويشكله تفاعل دائم وحوار متصل بين أوعية متعددة، ومتناقضة أحياناً، لا يصبح واحد منها بآية حال موضوعاً للآخر (للآخرين).

وعلى الرغم من اعتبار باختين رواية دوستوفسكي نموذجاً للنص متعدد الأصوات، فإنه يشير - في أكثر من موضع من كتابه عن رابليه - كيف أن عمل رابليه هو أصل التعدد الصوتي الروائي النابع من الكرنفال، حيث يستنتج، في الفصل الثاني عن «لغة الساحة الشعبية»، أن رابليه يتخذ عدداً كبيراً من المقولات المزدوجة، أو القيم المزدوجة المتناقضة، التي تشكل جزءاً من الثقافة الفرعية الشعبية.

الكرنفال، إذن، ظاهرة في الحياة المعيشة قبل أن يصبح بنية من بنيات النص الروائي (كما هو الحال عند رابليه أو دوستوفسكي، أو نجيب محفوظ، أو خيرى شلبي مثلاً، أو غيرهم)، أو مادة للدراسة والتحليل كما فعل باختين. إن باختين يقدم في نصوصه العريضة قائمة متشعبة من المفاهيم والأفكار المهمة والمتناثرة في ثنايا كتاباته: الكرنفال، المبدأ

مونولوجياً. البطل، عند باختين، ليس شخصية بعينها من الشخصيات، وليس المؤلف نفسه المختفي وراء الشخصيات والأحداث والأصوات، وليس الذات المفردة، إنه - باختصار - جُماع لشخصيات، تناعم. أو تنافر. لأصوات، ذوات متعددة حاضرة وغائبة، إنه «أنا» (المتكلم في الرواية أو الراوي) و«هو» (الشخصية أو المروي عنه) و«أنت» (المخاطب - المروي له. أو متلقي النص أو مستقبل الخطاب).

ولا يعني تعدد الأصوات في هذا السياق كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم المتخيل، ذلك التعدد الذي يرمي إلى التجاور فحسب، بل يعني تعدد - وتفاعل - أشكال الوعي المتساوية الحقوق، حيث يصبح الأبطال الرئيسيون - عند دوستويفسكي مثلاً، أو رابليه، أو غيرهم - ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة.

ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تُستنفد هنا أبداً بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها تعتبر في الوقت نفسه تعبيراً عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف.. إن وعي البطل يقدم هنا، بوصفه وعياً عفوياً، وعياً آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع object بسيط لوعي المؤلف.

الحواري، تعدد الأصوات، «الثقافة» بمفهومها الواسع (رسمية وشعبية، جدية هزلية، كتابية وشفاهية..). لكنه - ويمكن قول ذلك بشيء من الحذر - يحل صوراً (أو تيمات) متواترة في نصوص مدونة وشفاهية، وهو إذ يفعل ذلك أشبه بمحلل نفسي، أو محلل اجتماعي، أو أنثروبولوجي، جنباً إلى جنب كونه. وبقدر موازن - محلاً أدبياً ماهراً يعتني بالصور والتميمات وتحولاتها من أديب إلى آخر، ومن سياق ثقافي واجتماعي إلى سياق مختلف عنه، مستعيناً بحسه المرفه تجاه الذات الجمعية التي تخلفها النصوص، في ثقافة القرن الثامن عشر، حيث تصبح «ثقافة الضحك»، و«المهرجان» أو الكرنفال، و«المفارقة»، و«لغة الساحات الشعبية» محددات أساسية لقراءة أي نص ينتسب إلى تلك الحقبة التاريخية المبكرة.

في هذا السياق نفسه الذي أدركنا خلاله انتقال باختين الدائم - سواء في تحليله الرواية أو الشعر، أو غيرهما من الأنواع الأدبية - من الفني إلى الإيديولوجي، ومن «النص» الضيق إلى رحابة «الخطاب»، يفترض باختين مفهوماً للبطل يجاوز مفهوم البطل الإشكالي في الرواية التقليدية (عاشور الناجي، مثلاً في رواية «ملكحة الحرافيش»، أو نفيسة في رواية «بداية ونهاية» لتجيب محفوظ» ويسعى إلى صوغ مفهوم مغاير للبطل ينبثق من مفهوم مختلف أيضاً للرواية بوصفها تمثيلاً لخطاب متعدد الأصوات، حوارياً وليس

ny وعن الكرونوتوب chronotope، وطرحه مفهوم البطل Hero والفكرة notion، كلها مفاهيم ذات مدلولات مرنة، فضفاضة، وربما يشوب الغموض بعضها. ولا يمكن الإحاطة الدقيقة، أو الكلية، بمعانيها أو حدودها. قد يرجع هذا - من وجهة نظري - إلى إحساس باختين الدائم بأهمية مشروعه النقدي، والفكري - الفلسفي بالدرجة الأولى، الذي يرى أنه من المفضل التعامل مع بنياته ومفاهيمه وحدوده بدرجة عالية من النسبية والتجريد واللايقين، إذ يقول مميّزاً نسبياً مفهوم «تعدد الأصوات» عن الاتجاه النسبي في المعرفة:

«إننا لا نجد هناك ما يحتم علينا التأكيد، بصورة خاصة، أن التناول المتعدد الأصوات لا يرتبط، بأي سبب، مع الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity (ولا مع الاتجاه الدوغماتي Dogmatism). من الضروري التنبيه أن الاتجاه النسبي في المعرفة والدوغماتية، كلاهما يستثنيان بدرجة واحدة أي نوع من الجدال، وأي شكل من أشكال تبادل الحوار، بأن يكون مرة غير ضروري (الاتجاه النسبي) وأما غير ممكن (الاتجاه الدوغماتي). أما بالنسبة لتعدد الأصوات بوصفه طريقة فنية فإنه يقع في مكان آخر مغاير تماماً».

مثل هذه الصفات من «نسبية» و«تجريد» ولا يقين» جعلت من نص باختين العريض نصاً كلياً يحيل إلى بعضه كثيراً، وتبني أفكاره على

وفي هذا السياق، يحدد باختين ملامح «البطل»، كما قرأه عند دوستوفسكي، حيث يقول:

«إن الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل يعتبر بذاته كافياً من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني، ولكن بشرط أن يقوم البطل، بوصفه وعياً ذاتياً، بالتعبير عن نفسه فعلاً، أي بشرط ألا يندمج مع المؤلف، شرط ألا يصبح بوقاً لإيصال صوت المؤلف، أخيراً بشرط أن تجري موضوعة نبذة الوعي الذاتي للبطل، وأن يحافظ داخل العمل الأدبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، وما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية».

هكذا، تصبح صورة البطل - عند دوستوفسكي، وكما يراها باختين - صورة يخلقها خطاب الرواية، فضلاً عن كونها صورة تتسم بالاكتمال وعدم الاستقرار.

4-

(كيف يتعامل باختين مع الآخر؟ لماذا يهتم بصوت الآخر، المغاير والمختلف والمهمش، في النص؟ لماذا ينتقل - غالباً - من تحليل الفني إلى الإيديولوجي، ومن النقدي إلى الثقافي؟).

يبدو، من خلال ما قدمناه، أن باختين ينحو بأفكاره كثيراً نحو المجازي أو الكُنْثي أو الاستعاري، فمفاهيمه عن تعدد الأصوات polyph-

بعضها، فضلاً عن امتلائه كذلك بكثير من الثغرات والفجوات التي تفتقر إلى من يملؤها ويستخرج منها الدلالات الكامنة. فغموض مفهومه عن «البطل»، والتباس مفهوم «الفكرة» وعدم استقراره، ومجازية اصطلاح «الكرونوتوب» الشديدة، فضلاً عن تشوش التباسه بكونه مرادفاً لمفهوم «النوع» أو «الجنس»، أو محددًا لأشكال الرواية وأنواعها، كلها إيماءات وإشارات مضيئة ومراوغة، تعتمد التلميح لا التصريح، والكنائية لا الإفصاح.

ولعل ما يغري قارئ نص باختين بالتبعية والاستقصاء هو - حين يتخلى عن دور الناقد والمنظر الأدبي إلى حد ما - اهتمامه الدائم بقمص وجهة نظر الفيلسوف، ولعب دور المفكر، بحثاً عن صورة «الإنسان الكامل»، تلك الصورة التي حاول دوستوفسكي رسمها، إذ يقول باختين عن دوستوفسكي:

«بينما كان دوستوفسكي يتحدث بطريقة متناقضة في الظاهر - paradoxical، فقد فكر لا بالأفكار بل بوجهة النظر وبأشكال الوعي المتعددة الأصوات. لقد حاول أن يفهم كل رأي وأن يصوغه بطريقة بحيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل، كما يعبر في نفس الوقت، وإن كان بطريقة مغلقة، عن كامل عقيدته من ألفها إلى يائها. إن مثل هذا الرأي فقط القادر على أن يلم بكامل التركيب الروحي، جعل منه دوستوفسكي مادةً لعقيدته الفنية. لقد كان هذا الرأي بالنسبة إليه تلك الوحدة التي لا تقبل التجزئة، ومن

مثل هذه الوحدات تكون لا النظام الملموس والموحد، بل الحادثة الملموسة للأصوات وللتركيبات البشرية والمحدودة.

إن رأيين عند دوستوفسكي هما بمثابة الشخصين، ذلك أنه لا وجود لأفكار أقصراد، بل كل فكرة أو رأي تمثل إنساناً بأكمله».

هذه الصورة - أو تلك التصورات - للإنسان الكامل، يتم رصدها من وجهة نظر الفيلسوف باختين، أو لنقل - بصيغة استعارية - القديس باختين.

لقد عانى باختين طيلة حياته من التهميش، والترحال الدائم بين موسكو، وجزر سولوفتسكي في الشمال السوفييتي، وقرخستان، وسارانسك... إلخ، بحثاً عن الوطن المفقود، كما عانت كتاباته من الوضع نفسه حتى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين. فبعد موت ستالين (1953) بدأ النقد الروسي يلتفت إليه وبدأت حركة التوثيق تهتم بأعماله حول الرواية وبعض إسهاماته الفلسفية في علم الأخلاق وعلم الجمال. كما عانى باختين أيضاً من حنق السلطة حين حُكم عليه بالسجن عشر سنوات في جزر سولوفتسكي بعد أن تورط مع مجموعة من الشباب في تنظيم سري بكنيسة روسية أرثوذكسية تحت الأرض، «وربما يكون قد حُكم عليه بالموت المحقق في منفى الأركتيك Arctic Exile، وقد تم تعديله إلى النفي إلى كازخستان الأكثر حياة من هذا المنفى».

نصل إلى الاكتمال الذي يمتلك عناصر مقومة خارجية».

يبدو لي أن اهتمام باختين، بوصفه ناقداً روائياً بالدرجة الأولى، بصوت الآخر في النص الأدبي، أو حتى في خطاب «اليومي»، هو درجة مرهفة من الوهي أنتجها معاناة باختين نفسه من ظلام الهامش وضيق صوته - بوصفه مثقفاً مناهضاً للسلطة، ومؤسساً لخطاب معرفي مغاير - وسط ضجيج الخطاب المنولوجي المتسلط (الخطاب الستاليني). لذا، يحتفي باختين، في تحليله الخطاب الروائي وفي تحليله أي خطاب لغوياً كان أو غير لغوي - بالحوارية، وتعدد الأصوات، والتلفظات وإعادة توزيع القوي بين الأفراد والجماعات، والاهتمام بثقافات الهامش، وكل أشكال الاحتفال الشعبي ذات الطقوس والشعائر، فضلاً عن انتقاده الشديد لما يسمى «بجماليات التماهي» وإبستمولوجيتها، وتأكيداته على ضرورة اصطناع مسافة بين الذات والموضوع، أو بين القارئ والمقروء، أو بين الناقد والنص والعالم. ولا يعني هذا مطلقاً عدم إدراكه أهمية الاستغراق في التأمل والتحليل، بل يعني ضرورة الوعي بصوت الآخر المختلف والمغاير، «فالفهم ليس مجرد عملية بين - ذاتية، بل علاقة بين ثقافتين، والتماهي - أو التقمص - دور أولي انتقالي فقط، حيث يكون الحوار الذي يدافع عنه باختين، إذ تبقى كل من الهويتين (الذات - الموضوع) ثابتة وكيدة (فليس هناك اندماج ولا تماهي)».

لعل هذه الوقائع والأحداث التاريخية التي أحاطت بميخائيل باختين - فضلاً عن مرضه وبتر قدمه اليمني عام 1938 - جعلت منه نموذجاً لناقد المنفى، أو لنقل - مع كثير من الاحتراز - ناقد ما بعد الكولونيالية. لقد أحس باختين - الذي عانى كثيراً من سنوات الظلام في ليل الستالينية الطويل - بخطورة «الخطاب» وأثر «الكلمة» و«اللفظ»، ليس فقط الخطاب الأدبي، أو الخطاب الروائي، بل الخطاب في الحياة بصفة عامة، السياسي والاجتماعي، وحتى الخطاب الشعائري والاحتفالي.

هكذا، يحتفي باختين بالآخر، المغاير والمختلف، ويضعه موضع الضدادة من الوعي، فمن المستحيل - حسبما يقول تودوروف - أن ندرك وجود أي كائن بصورة منفصلة عن علاقاته التي تربطه دوماً بالآخر أيًا كان موقعه. فالآخر، لدى باختين، هو مركز الرؤية والإدراك:

«الآخر، فقط وكما هو، يمكن أن يكون المركز القيمي للرؤية الفنية، ومن ثم، للشخصية في العمل، الآخر وحده يمكن أن يأخذ شكلاً بصورة جوهرية ويصبح مكتملاً، لأن جميع مظاهر الاكتمال القيمي - المكانية، أو الزمانية، أو الدلالية - هي عناصر مقومة خارجية بالاستناد إلى العلاقة القائمة مع الوعي الذاتي الفعال..

الأنافير واقعية، جمالياً، بالنسبة لذاتها.. في جميع الأشكال الجمالية تكون القوة المنظمة هي المقولة الخاصة بالآخر، العلاقة مع الآخر الفنية بفنائض الرؤية القيمي لكي

فتأخذ المعرفة شكل حوار فيه «أنت» مساوية لـ «أنا»، ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنها.

أظن هذه المفاهيم المبكرة، التي تنبثق من فهم باختين الثاقب لطبيعة الخطاب الروائي بخاصة، والخطاب الأدبي عامة، لا تختلف في بعض أوجهها - عن جوهر نقد - أو نظرية - ما بعد الكولونيالية، حين نقرأ إدوارد سعيد أو فرانز فاتون، أو هومي بابا، أو إليكي بوير، أو غيرهم من كتّاب وكاتبات هذه الاتجاه المتشعب، عندما يتحدثون عن ذلك الجماع من الأداب - مثل أداب العالم الثالث، أو أداب الكومنولث، أو الكتابات المهاجرة، أو كتابات المنفى، أو الأداب السوداء، ويمكن أن نقول كتابات المهمشين بصفة عامة - التي يتركز حولها خطابات نقدية (من اللافت للنظر أنها خطابات تهتم بتحليل الرواية بالدرجة الأولى) تسمى بـ «ما بعد الكولونيالية post-Colonial»، تهدف إلى نقض خطابات «المركز» المهيمن، المتسلط. أو دول العالم الأول - لتفرض خطابها الخاص الذي يقوم على الاهتمام بدول العالم الثالث التي عانت كثيراً من الاستعمار العسكري والسياسي والاقتصادي، وليست على استعداد أن تكون مستقبلة لاستعمار آخر من نوع مغاير هو الاستعمار الثقافي والإعلامي، ومع ذلك، يبدو استخدامنا، هنا، لمصطلح «ما بعد الكولونيالي» استخداماً مجازياً، بطريقة ما (ولم لا.. ألم يستخدم باختين نفسه المجاز من قبل؟).

وفي النهاية، تقودنا هذه القراءة إلى جدوى درس ميخائيل باختين، الناقد الروائي والمنظر والفيلسوف الروسي، باعتباره صوتاً نقدياً متميزاً حتى الآن، ولا تزال كتاباته المتنوعة - والمجهول، أو غير المترجم منها إلى العربية، كثير على حد علمي - في حاجة إلى المزيد والمزيد من القراءات والتأمل والتحليل والتوظيف، فضلاً عن كونها كتابات تؤكد، وبالصاح لا فت للنظر، أننا نعيش منذ فترة مبكرة «زمن الرواية»، أو لنقل بلغة باختين: «زمن الخطاب الروائي».

وقد نغالي بعض الغلو - وهي مغالاة مشروعة - إذا ما اعتبرناه واحداً من نقاد «الصوت الآخر» المتميز، من «نقاد ما بعد الحداثة»، أو لنقل بدقة: «نقاد ما بعد الكولونيالية.. ولم لا؟! ألم يعان هو نفسه من النفي والاضطهاد والسجن والتعذيب، كما سبق أن أشرنا، وكان ذلك سبباً في اهتمامه بـ «الأخر»، و«الحوارية»، و«تعدد الأصوات»، و«الكرفال»، من حيث هي تقنيات مميزة لفن الرواية القادر على تمثيل «تحولات» الزمن و«حركات» المجتمع؟! وكان باختين كأن يخلق من نصوص رابليه ودوستوفسكي، وغيرهما، ممثلواً للعالم الحر، الوثاب، الذي صنعتته مخيلته، وتمنى كثيراً أن تتطابق صورتنا الممثل (التمثيل والممكن الذي كان يحلم به) والمثل (الواقع المألم الذي كان يعيشه)، ليتخلص بذلك من أسر خطاب مونولوجي متسلط، قاعم وباطش.

- جدلية العلاقات في «مسامات وردية»

محمد عبد الحميد توفيق

- «الفخيل» بين الماضي والحاضر

محمد بسام سرميني

- الحزن عند صلاح عبد الصبور

محمد عليم



جدلية العلاقة في

«مساءة وردية»

بين فضح الواقع.. ونقد الذات

بقلم: محمد عبد الحميد توفيق - مصر

- حمد الحمد ينتمي
للأدب الإنساني النبيل
- الكاتب يرصد لحظة
استلاب آمال الجميع

من بين ركام الأعمال الإبداعية المكررة والمألوفة، والمستهلكة...
يبرز إبداع الروائي حمد الحمد مميزاً إلى درجة تخرجه عن نطاق
الأدب التقليدي إلى دائرة أوسع وأشمل هي دائرة الإبداع الروائي
الأكثر التصاقاً بالنبيل الإنساني الأرحب، والذي يحقق تمايزاً في
الشكل وتحديثاً في المضمون.

جراحات الذات ونقدها في آن واحد،
وخلق ذلك حالة من الإيغال في الهم
الجمعي.. ما جعلها رواية تنتمي
للأدب الكاشف عن الجوانب

وتأتي رواية «مساءة وردية»
لتؤكد بنيتها السردية قدرة على
إيجاد جدلية فيما بين الرغبة في
فضح مثالب الواقع ومرارته وإيقاظ

وآخر يلقي بتمائيل الزيف وأصنام
القيم المصطنعة على قارعة الطريق،
دونما موارد أو تصنع.

تقنية السرد

تدور أحداث الرواية في السجن
الذي يطلق عليه الكاتب اسم «النادي»
وأعضاء النادي هم ثلثة مكلومة
يمثلون جزءاً من واقعنا وبيئاتنا
المعاشية، الأهم من ذلك أن
الشخصيات هنا ليست نمطية، بل
أضفى عليها الكاتب حالة نفسية
متفردة ومضطربة في آن.. ويبلغ
الصراع أشده بين نقد الذات وحالة
النكوص والإقدام، وسرعان ما
تتحول الأحداث إلى حالة من الضوء
على نفسيات الشخص، لي طرح كل
منهم مكنوناته وسائر الظروف التي
أودت به إلى النادي/ السجن،
ويمارس الراوي وهو عضو
بالسجن أيضاً. كشفه لكنه الحقيقة
وطرحه مجريات الواقع المتصارع
والعالم المتشاكس، والذي أضحت الأ
رواح بإزائه مهترئة.. والنفوس
مثخنة بالخوف ودهمة القلق.

والكاتب هنا يوظف آلية حديثة
للسرد تشعربنا بأنه ليس مجرد ناقل
للأحداث.. بل هو ممسك بلحظة
الصدام النفسي للشخص والتي
تتسم طوال أحداث الرواية بقفز كثير
من التشويشات وحالات
الاضطراب، في حياة مغلفة
بالفوضى/ المنظمة.. والتي لا شك
في أنها قفزت من الواقع الخارجي
إلى داخل حيز السجن الذي هو في

الإنسانية وانعكس ذلك على آلية
السرد التي عمدت إلى تبرير
مساحات الضوء الملقاة على مختلف
زوايا الرؤية الفنية المتسعة، التي ما
يلبث المتلقي أن يكتشفها منذ أول
غوص في أغوار الأحداث.

وإذا كانت الرواية العربية هي
أقرب الفنون الأدبية إلى آليات الوعي
الذاتي بمعناها الجمعي والفردى لما
تتجيه من رؤى وعي العالم ومقاربة
الواقع، «1» فإن مبدعيها يسعون إلى
إعادة بناء مجريات الواقع حسبما
تمليه تطورات رهافة أرواحهم نحو
عالم أرحب يصوبون إليه، وظروف
أفضل ترتاح فيها أرواحهم.. حتى لو
كان من باب ما هو مفترض(2)..
ورواية «مساءات وردية» تحاول أن
تبلور جزءاً من التطلعات الجمعية
نحو الحرية/ الحلم.. والتي تنبع من
رؤية الكاتب بهنات الواقع المعاش،
ورغبته في استنطاق قيم الحق
والخير والجمال، وعلى الرغم من
بساطة الحدث وكثرة تناوله في
روايات سابقة، إلا أن تعمق الكاتب
في الأبعاد النفسية لشخصياته
ومزج همهم الخاص بما هو أعم
وأرحب.. جعل شخصية الراوي
أشبه بمن يقوم بتعرية الوجوه
المخادعة من أقنعتها، ويلبسها
وجوها أخرى تعترف بحمقها
وأخطائها...!

إن السردية خرجت هنا من الهدف
القريب وهو مجرد الحكى وإلقاء
الجنوء على الأشخاص إلى كنه
الرغبة في فضح الواقع وتعريته من
خلال رغبة الراوي الذي ما بين حدث

الأصل جزءاً من الحياة.

إن نجاح الحمد في تقديم طرح مغاير - رغم بساطة الحدث - يكمن في تمكنه من إشعار المتلقي بأن ما يدور في السجن ما هو إلا حياة موازية تنماس مع تلك الوقائع التي يحياها الناس في جميع أوقاتهم، ومن وجهة نظره ليس هنالك فرق بين ما يعتمل بالسجن وما يدور خارجه، سوى اللحظة المتسريلة بجمرة الاعتراف.. فمن يحيون وراء القضبان هم الأقدر على البوح بآيات تشظيهم ومن ألق نفوسهم التي تكمن وراءها ظروف وملابسات كثيرة.

وعلى الرغم من كون كل مسجون قاده خطأ ما نحو تلك الجدران المغلقة.. التي غدت صلباً للحرية وعائقاً أمام تحقيق الأمنيات... إلا أن تقنية السرد وألية طرح الأحداث تنسم بحس رهيف من التعاطف يغلف الحكمة الفنية - وهو لا ينبثق من مجرد التعاطف الظاهري، بل يريد إيصال رسالة لإصلاح الخل أولاً قبل تطبيق العقاب.. فكل مذنّب هو في الأصل ضحية لظروف مجتمع وملابسات حياة.. الأمر الذي يستدعي وقفة متوازنة ومنصفة إزاء معائب السلوك البشري... ومن هنا لم تكن البنية السردية لـ «مساءات وردية» لتتلق أحداثاً مسطحة.. بل هي تسبر أغوار النفس البشرية في لحظة اكتمال شفافيتها، والتي تتوهج أكثر ما تتوهج في لحظات الحزن والندم.. وأحياناً تتوازى شفافية النفس مع الارتداد بالذهن إلى تذكّر الأوقات الماضية بكل

أحداثها ووقائعها.. سواء أكانت مبهجة أم مؤلمة!

وهذا ما حدث مع شخصية الرواية المحورية «بدر» والذي يرتد بذهنه من أول دخوله السجن إلى خروجه.. نحو المواقف التي مضت مع مضي حياته، والكاتب هنا يعتمد (سردية الارتداد) ليكشف عن تقلبات الإنسان في معترك الأزمنة.. فيأتي التحول من الحب إلى الصد (كما في علاقته مع محبوبته أمانى) (ص 207) ومن الهدوء إلى الثورة، كما في علاقته مع زملاء دراسته وعمله» (ص 83).. أو من التطلع إلى الاستسلام للأمر الواقع - كما في زواج صلاح من «رهف» التي فرضتها عليه الظروف (ص 204).

والكاتب في سرده للأحداث نجح في بلورة فكرة تنطلق من تصاعد التشويشات النفسية الناجمة عن الارتداد بالذهن من وقع الممرارة المعاشة إلى ما وراء الواقع، وهي في الأصل لحظة استلاب لآمال المجموع الذي غدا بدوره في حالة جدلية من الاضطراب النفسي والتشويش الروحي وهذا الأخير أضفى محركاً للأحداث... ومتنقلاً بها.

وهذا التذبذب الذي اعتري معظم الشخصيات بمن فيهم (بدر) والذي يحمل نبلاً تتناقض معه سلوكياته التي آتت إلا الاندماج مع الوضع المضطرب والظروف الجديدة.. التي حرمتها من تحقيق أمنياتها.

مروراً بـ «الباشمهندس شوكت» والذي يمتاح توهج ذاته من مهنته كإخصائي اجتماعي داخل السجن،

أما صلاح الذي يعيش في عالم
الذهول ويقتات شرودا يغلف
حركاته وسكناته واستطاع الكاتب
أن يضفي على كل شخصية مسحة
إنسانية شفيفة.. فجاءت السردية
أقرب إلى الوصف النفسي..
والأحداث أشبه بالمونولوج الداخلي..
ولكنه مطروح على التفاصيل
الصغيرة للحياة.

السمات الفنية

«الليل أسود.. الجميع يلفهم
السواد.. عندما يحل السكون بين
أسبوع وآخر يأتي زميل جديد..
ويبدأ التعارف.. تكتشف صعوبة
جمة في الولوج إلى عوالمهم
الخاصة..»

هكذا يسترسل الكاتب في إضفاء
مسحة الوصف على الشخصيات
والأمكنة، ويحاول أن يجسد ما لا
يمكن تجسيده، ثم ما ينفع يصنع
انتقالاً فجائياً إلى لحظة الإنصاح عن
مكنونات النفس.. والذي هو
بالأساس.. سمة مميزة للبنية الفنية
في الرواية.

«لأبد أن أعترف بأن الاستاذ
شوكت، هو الذي دفعني للكتابة
عندما شاهدني أستمع كتاباً من
المكتبة.. قال إن الكتابة هي وسيلة
للتفكير عن الذنب...» (ص 13).

إلى هنا والعبارات تقود إلى سكب
الذات بين ثنايا أفكار الرواية.. لكن
عنصر المفارقة يعود لينتشل لحظة
الإغراق إلى إفاقة مباغتة وموجة
«عبر الكلمات تستطيع أن تحاكم
نفسك بنفسك» (ص 13) المفارقة إذن
تشتبك مع الأحداث، ومن خلالها
يتوغل الكاتب في أعماق
شخصياته.. ليكشف بها رقرقة
حلمهم، ودلائل تطلعاتهم.. ومكن
آلامهم إن التوهج الفني المستمد من

مما لا شك فيه إن القيمة الحقيقية
لأي عمل إبداعي لا تتبع من مجرد
المضامين أو الأفكار أو حتى المشاعر
التي ينطوي عليها، بقدر ما يستمد
رونق جودته ودلائل بقاءه من مجمل
الخصائص الفنية التي يوظفها
الكاتب، ليصل بالخطاب الإبداعي
إلى غايته المنشودة عبر نتاج
قريحته» (3)

وبالنظر إلى الفن الروائي نجد أن
الحدث ليس هو جوهر فنية العمل..
كما أن الأفكار ليست هي مقياس
جودته.. «ومن الأطر النقدية التي
تعارف عليها النقاد الأقدمون
والمحدثون.. إن أخطر القضايا
الفكرية التي قد تتضمنها الرواية لا
يمكن أن تسفر بالضرورة عن عمل
«روائي ماهر ومميز» (4) وفي مقابل
ذلك من المؤكد أن المشهد العابر أو
الحدث البسيط إذا التقطته عدسة
الروائي المتمكن من أدواته بالطبع
سيسفر ذلك عن نص أدبي مميز.

و (مساعات وردية) رغم بساطة
الحدث إلا أن ركاز الكاتب على بنية

مفسلون... وتؤكد لي شكوك رهف...» (ص 201) إن الارتداد يمثل ما يشبه الاستراحة/التقاط الأنفاس.. وكلاهما مرادف للاستغراق بالعقل في لحظة توهج نفسي.

إن الحمد يتخلل في أجزاء روايته عن الفنية المتعارف عليها وهي (الحكي المتواتر) إلى آلية تمنطق الحدث وتجعله مجرد خلفية لتسلسل آخر من مناحي الحكي... وتتبدى رغبة الكاتب في أن يستروح من دهممة الأحداث إلى الارتداد النبيل.. «لقد كنت منشغلاً بأزماتي النفسية.. بعد قراءتي عن ذلك المرض.. إنني في طريقي للموت أو الجنون.. بعد ذلك تجاوزت كل شيء.. ورحت أبحث عن أصدقائي.. أرتاد الأسواق.. أفكر في العودة للوطن...» (ص 206). ويبدو ولع الحمد بالانتقال الفجائي للأحداث مع عدم تحديد أية حدود زمنية لكل جزء من أجزاء روايته. بدءاً من وصفه لحالة السجن وشخصه، مروراً بعلاقة بدر المضطربة بأسرته، وصراعه بين رغباته والظروف التي تعيق تحقيقها، وصولاً إلى الحكايات الفرعية عن أشخاص عاش معهم وعاشوا في داخله.. والكاتب بإزاء ذلك يعمد إلى تجزئة الإطار العام للرواية إلى وحدات أصغر.. تبدو في كثير من الأوقات وثيقة الصلة بالحكاية المركزية.. وفي أحيان أخرى تظهر كما لو كانت في انفصال تام عنها.. لكن مهارته في توظيف تقنية

تيمة المفارقة.. يتبدى من أول وهلة «عند رصد آلية الحكي التي تتمسك بالزمن.. ثم تتخلل عنه.. وتقبض على اللحظة وتطلقها فجأة!..»

ولقد عمد الحمد إلى تجزئة الرواية إلى أربعة أجزاء هي - على التوالي -

في النادي الكبير من ص 45.7، دائرة الحوار من ص 116.47، ملامح غياب من ص 117.198، ومساءات وردية من ص 199.267.

وعبر أجزاء الرواية الأربعة يلاحظ أن المفارقات تتوغل في جسد النصوص وتمتد على مستوى الإدراك الزمني، وعندما يتخلل عنه الكاتب فإنه يوظف آلية (الارتداد الذهني) بكل أنواعه.. فتارة نجد الراوي مغرقاً في لحظة.. ثم يرتد عنها إلى أزمنة قديمة لاشك هي ماثلة في تلافيف الذاكرة المجرحة... «في هذا المساء بدا صلاح متوثباً

للحديث وهو يرى حسين يشعر بالسعادة بعد أن انتهى من اعترافاته.. صلاح قابل قبل اسبوع المحامي.. إلا أنه يرفض أن يبلغنا بما يحدث بينه وبين المحامي.. إن روحه المعنوية تتطور إلى الأفضل.. وبدا أكثر انشراحاً..» (ص 201) إن الكاتب هنا يسترسل في وصف حالات إنسانية لشخص «تتقافز في صدورهم جمره الحلم التي لا تهدأ إلا بفيض من القصفضة والاعترافات.. لكنه سرعان ما يرتد إلى الزمن الفائت بأحداثه الحزينة.

«كنت في هيجان وغضب عندما أبلغني أخي عبيدالرازق بأننا

3- ما تكشفه الأحداث عن سمات الشخصيات:

حاول الكاتب عبر مجريات الأحداث أن يختزل ماضي كل شخصية من الشخصيات... بجانب خلقه لظلال عاكسة لخلفية تاريخها الإنساني... عبر وقائع وأحداث مركزة.. وتصريحات رؤيوية تنزع إلى البوح الذي غدا أشبه بالاعترافات.

البنية اللغوية

اتسمت رواية «مساءات وردية» بلغة سردية بسيطة وعميقة في آن.. فعلى مستوى المفردات هي مفردات واصفة لا تجنح إلى التعقيد، ولعل ذلك يتماشى مع طبيعة البنية الروائية من ناحية، ومن ناحية أخرى لتوظيف المكون اللغوي في خدمة الحالة الشعورية المسيطرة على الشخص، واستطاع الكاتب أن يوظف ثراء اللغة في خدمة المفارقة التي حفلت بها الأحداث.. كما خلق حالة من الدهشة وإثارة ذهنية المتلقي بالإكثار من الأساليب الاستفهامية التي وصل عددها إلى 103 أساليب، جاءت لتخدم حالات البوح المسيطرة أجواء الرواية، وتوزعت على جميع أجزاء الرواية كمايلي:-

الارتداد أو ما يسمى بـ «الغلاش باك» جعل الانتقال من جزء لآخر يعدُّ انتقالاً منطقياً ما أكسب البنية الفنية تماسكاً إذ لم يشعرنا الكاتب بوجود فجوة ما بين نقلةٍ وأخرى، وحدثٍ وآخر...

ونجح أيضاً في أن ينوع من طرائق بنائه لرؤى شخصياته على الرغم من كثرتهم... وتتخذ هذه الطرائق ثلاثة وسائل:

1- ما يقدمه الراوي عن الشخصيات:

وهو في الأعم الأغلب كاشفٌ عن ملابسات ظروفهم، متحدٌ معهم في معاناتهم.. بل ويبدأ متوحداً مع ذواتهم المقهورة ابتداءً من حديثه عن شوكت - مصطفى - حسين، مروراً بـ زكريا - يوسف - صلاح - انتهاءً بـ رضوان.

2- ما تسردهُ الشخصيات عن نفسها:

وعلى الرغم من معاناة كل شخصية ودورانها في فلك مرارة الواقع.. إلا أن أغلب الشخصيات تمتلئ قدراً من التطلعات بما يُطرُح لجمل فكرة الرواية والتي تنطوي على الحلم بالحرية الرحبة وكسر أطار القهر.

في النادي الكبير	دائرة حوار ملامح غياب مساءات وردية	إجمالي
18	24	35
	26	103

واستخدم الكاتب معظم أساليب الاستفهام اللغوية.. بمختلف أغراضها.. ووظف أيضاً كامل أدوات الاستفهام.

.. لا أعرف لماذا اخترت اسم بدر؟

.. هل أصدق صلاح؟..

.. لماذا استدعاني؟...

.. أعيش حالة حصار؟... ولكن هي

رَهْفُ التي رفضت.. ماذا أفعل...؟،

لماذا راح جورج يتحدث؟... الخ.

ومن الملاحظ أيضاً أن الاستفهام

والمفارقة يقودان إلى دلالة «مساءات

ورديّة» وهو عنوان الرواية..

فالمساءات تمثل تجربة حميمية

للشخصية المحورية.. هي كانت في

طفولته تمثل الحلم، التطلع.. الخيال..

وفي شبابه كانت مفعمة بالرومانسية

والحزن والبوح والحب والفقْد.. لذلك

ارتبطت مفردة المساء بالسمَر والبوح

ومن ثم الجنوح إلى أفق أكثر إشراقاً..

ووقت المساء أيضاً جاء ليكرس

مطارحة النفس ندمها وسأمها

ورغبتها في التوغل في تيه الشرور.

ورغم بساطة المفردات لا تخلو لغة

الرواية من عمق على مستوى

التكثيف والتوظيف، وعلى الرغم من

طول الأحداث والحاجة إلى الاسهاب

لللغوي.. إلا أن عنصر التكثيف يدا

متحقّقاً من خلال اختزال المشاهد

الحياتية في فقرات قصيرة، تمثل

قفزات خادمة للأفكار الرئيسية

للرواية.

«جاءت تلك الفكرة.. بأن أنهي

حياتي.. أن أنتهي من هذا العالم.. وأن

اجتاز الألم.. هكذا سمعتُ أحدهم

يقول: الموت هو نهاية الألم..» (ص91)

ويلاحظ أن عنصر التكثيف اختزل

كثيراً من المواقف والحكايات.. فما

بين جملة «فشلت أن أقبلها»

و«المصائب كالغيوم تتكثف في

السماء ويعد ذلك تنقشع..» (ص

19).. هناك مشاهد عدة تركت

الفرصة للمتلقّي ليستكشف كنّها..

ويبلغ التكثيف مداه حينما يتماس

مع السردية الكاشفة عن مرارة

الحسرة والألم، «نعم شعرت

بالمعاناة.. أن أحجز بين جدران

اسمنتية» (ص30) وتحقق عمق اللغة

من خلال القفز بالعبارات الصغيرة..

التي تبدو وكأنها (سُبُكت) بطريقة

جعلت كل جملة مستقلة لفظاً،

ومترابطة مع ما قبلها وما بعدها من

عبارات بشكل تضافري «أنا الوحيد

الذي يمسك بالقلم ويكتب مذكراته..

لهذا أنا حالة نادرة.. وحزين في هذا

الوسط..» (ص161) فالجملة الأولى

(من أول أنا حتى.. مذكراته) تبدو

مستقلة.. لكن الاستطراد بـ.. (أنا

حالة نادرة..) يجعل الجملة الثانية

مكملة للأولى.. وبالتالي هي نتيجة

منطقية لها.

ولا يمكن أن نفغل عنصر التوظيف

الجيد للغة الحوار بين الشخصيات

بطريقة جعلت حديث كل شخص

موازياً لحديث الآخر.. ولعل الكاتب

أراد بذلك أن يدلّل على أن الظروف

النفسية والحياتية التي يمر بها

الشخص هي واحدة.

كما أن اللغة نجحت في توصيف

حالة الانهيار النفسي، والترنح

الوجداني.. فجاءت العبارات متسقة

مع سياق الارتباك، ورجفة تبدد

الخلاص.. سكون للألم..»

إن الرواية في مجمل أحداثها تترجم رغبة الكاتب في السير قدماً على درب محاولة استنطاق الدهشة الإنسانية عبر الحياة التي تصمُّ الناس بأوجاع لا نهائية.. سواء بفعل أخطاء الإنسان نفسه.. والتي تقود إلى نقد الذات أو جلدتها.. أو لظروف ليست للإنسان يد في صيورها.. إلا أن أولي النيل والتطلع يعمدون إلى فضح الواقع المهترئ ثم لا غرو في كل الحالات من التطلع إلى «مساءات وريدية».

الحمد لا يستمد توهج روايته من كونها (حكاية مجردة) بل هي في بنيتها، وفكرة مضمونها تعد وقفة لاكتشاف أخطائنا التي اقترفناها فكبلتنا وتلك الأخطاء التي لم نقترفها فزادتنا تكبيلاً.

الحلم، ودهمة خيبة الألم.. «لقد تهاوت أحلامي.. كنت أكثر ارتباكاً.. أوقفت سيارتي أمام شاطئ البحر.. وعبر صوت الموج يترأى لي أن هناك عزفاً موسيقياً حزيناً.. وأن البحر يتحدث لي...» (ص 214).

لقد جاءت العبارات القصيرة متسقة مع حالة السأم المسيطرة، وتكشف الجمل الفعلية المتتابعة عن مخزون وجداني متراكم.

ثم تتواتر لغة هامسة أقرب للغة الشعر.. لترسم صورة تخيلية / واقعية.. في آن «وعبر صوت الموج / يترأى لي.. / أن هناك عزفاً موسيقياً حزيناً / وأن البحر يتحدث لي.. لاشك أن انهيار الحلم / الوطن.. وحالة الاغتراب جعلت اللغة انسيابية ويصدق عليها وصف اللغة الكاشفة.. التي تتسم بقدر كبير من الشفافية والعذوبة.

«هنا لا يتألم أحد لموت زميل له... لأن الموت يعني الفرح.. ساعة

الهوامش:

- 1- الجنس الحائر - أزمة الذات في الرواية العربية عبد الله أبو هيف - يناير 2003.
- 2- المصدر السابق.
- 3- آفاق الإبداع في إقليم قنا - مصر فتحي عبدالسميع - مجلة الرواد 1998.
- 4- دراسات في الأدب - د. الطاهر مكي دار المعارف 1997.

قراءات في الإبداع الكويتي المعاصر

«النخيل»..

عبق الماضي بلغة الحاضر

بقلم: محمد بسام سرميني

هيثم بودي يستلهم الفرووس المفقود بفنيات عالية

واللافت للنظر أن القاص ليست لديه مشكلة مع عناوين القصص، إذ إنها تأتي عفوية جداً وبسيطة، قوامها كلمة واحدة على الغالب: النخيل، الطاعون، اللاعب، بومباي، أبراج، الخماري.. ما عدا قصتين فقط: قلوب صغيرة، القصر الأحمر.

والأمر كذلك في الإهداء العادي والبسيط: «إلى الاثنين الأعزّ: أبي وأمي». وإذا كان هناك من شيء بسيط لكسر ملوك المألوف، فهي تلك المقدمة التي كتبها عن المجموعة الروائي الكبير «إسماعيل فهد إسماعيل»، والتي حرص فيها أن يكون نزيهاً وحيادياً، وبعيداً كل البعد عن أشكال المجاملات والتقريظ المجاني، جاءت مقدمة إسماعيل موجزة ومقتضية، ومحسوبة بدقة وعناية:

«القصة القصيرة، المكتملة بشروطها الجمالية والمضمونية، نمط

إذا كانت القصة القصيرة فن محاكاة الواقع، بكل همومه وانكساراته، وآماله وطموحاته، واستلهاهم الماضي، بما فيه من حنين وشجن، وألفة واشتياق، فإن ذلك يكاد ينسحب على ما أنجزه القاص الكويتي الشاب «هيثم بودي» في مجموعته القصصية الأولى «النخيل» الصادرة عن «دار المدى» في سورية عام 2003، والتي تشتمل على أربع عشرة قصة قصيرة، وتمتد على ثمانين صفحة من القطع المتوسط.

من الكتابة عصبي على محترفيه. النخيل جهد أول لكتابتها. ولا يسعني بمناسبة صدورها إلا أن أشد على يده مطالباً إياه في الوقت نفسه، بالمزيد من العطاء وبذل الجهد بالتجويد والتجريب» ص 8.

وتجدر الإشارة إلى أن القاص «بودي» يكاد يتميز عن أبناء جيله من الشباب بتعاطفه اللامحدود، لاستلهام ماضي الكويت، لدرجة أنه يخصص ست قصص من أصل المجموعة لذلك العالم الذي يعشقه، ويسكن ذاكرته ومخيلته، على حين أن القصص الثمانية الباقية، هي التي تهتم بالواقع وهمومه وتناقضاته.

• استلهام الماضي والحنين إلى الفردوس المفقود:

يشكل استلهام الماضي حاملاً أساسياً في قصص «هيثم بودي»، وهذا الاستلهام يعتبر نوعاً من الحنين للكويت القديمة؛ ذلك الفردوس المفقود بكل دفئه والقه، وتوهج ذكرياته، ويبدع القاص في رصد أدق التفاصيل، إلى الدرجة التي يوهمك فيها، أنه عايش تلك الأحداث وعاصرها، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل ذاكرة الكاتب ومخيلته الخصبة، ولعه بالتقاط كل الحوادث والمرويات عن ماضي الكويت، بما فيه من معاناة وضنى، وألفة وحنان.

تتصدر المجموعة قصة «الطاعون»، وهي درامية في أحداثها وتفصيلها، ولعلها الأكثر تميزاً في المجموعة كلها، وقد وفق القاص حين صرّ بها مجموعته؛ إنها تحكي عن مأساة وباء الطاعون حين كان يجتاح البلاد، ويفتك في الناس دون رحمة أو هوادة:

«أسدل الليل أستاره على مدينة الكويت القديمة، وأخذ الطاعون يحمل منجله المخيف، ويشخذ حوافه، وهو يلفّ الأحياء لليوم السادس على التوالي.. محارلاً التسلل إلى داخل بيوتها الطينية المنكوبة، يبحث عن ضحايا جدد» ص 9.

ويبرع القاص بودي، في رصد ملامح المأساة وتفصيلها المرعبة؛ لقد أعلن عن الطاعون، وأغلق سور الكويت وبواباته الخمس الكبيرة، وأغلق النوخة الكبير باب بيته الخشبي، وسدّت كل الفتحات والنوافذ، وانقطعت كل أسرة عن العالم الخارجي، وكان الناس يعيشون خارج الزمان والمكان..

إنه ترقب وتوجس، وخوف وفزع من الموت الذي يمكن أن يتسلل مع أي فأر صغير، إلى هذا البيت أو ذاك، ولكن زوجة الابن الشابة تقلّب المواجه، حين تلح - في هذه الأوقات العصيبة - على زيارة أهلها للاطمئنان على مصيرهم، ويجيء قرار النوخة، كبير العائلة صارماً، لا ليس فيه ولا غموض:

«اسمع يا أحمد.. لازم تعرف إذا طلعت ما ترجع، وما تفتح لها الباب إلا لما يرتفع المرض!!

وتقبل الزوجة الشابة بذلك الشرط القاسي جداً؛ إنها تريد الاطمئنان على أهلها مهما كان الثمن، ويتم إخراجها عبر سطح الحوش الكبير بالحبل واليالة،

ولكنها لا تلبث أن ترجع بعد ساعات، وفي الليلة ذاتها، باكياً وفزعة ومولولة:
«كانت تضرب الباب بقوة بكلتا يديها الضعيفتين.. تبكي بصوت عال: أحمد..
أحمد.. أفتحوا الباب أهلي.. ماتوا.. ماتوا جميعاً»، ولكن النوخة يقفز كالمسحوق
صارخاً بأهل بيته:

«لا... لا تفتحوا لها الباب!! وبعد وقت قصير يلفّ سكّون الليل المكان، ويهدأ
الصراخ والاستجداء، وتجلس الزوجة الشابة خائفة القوى، تبكي أمام الباب،
تلتصق خدها وتقبله، كأنها تقبل من بداخله» ص 13.

إن القاص يجتهد في وصف ورصد أدقّ الجزئيات، في هذه المأساة الفاجعة
التي كانت تجتاح البلاد من حين لآخر.. وكأني به قد عاش تلك الأحداث وقاسى
عذاباتها، لا سمحاً منها من الأجداد والجدات، وهذا يؤكد خصب مخيلته، وغنى
أسلوبه. كما يمكن الإشارة إلى أن هذه القصة، يمكن أن تكون عملاً روائياً
طويلاً، نظراً لشمولية موضوعها وأحداثها الغنية.

وامتداداً لهذه الأجواء الدرامية والمأساوية تأتي قصة «بومباي» لتسلط
الضوء على الطلبة الكويتيين الذين كانوا يدرسون هناك، ولكنها تفترق عن
سابقتها، في أن أحداثها تجري في بلاد الهند البعيدة.

لقد أصيب أحد هؤلاء الطلبة الشباب بجائحة التفوئيد، وأخذ بالاحتضار أمام
عيني صديقه، ولم يعد ينفع معه أي دواء، ويبحث الصديق عما يصله إلى ميناء
«زاتجو» ليرسل زميله عبر واحدة من السفن الكويتية المغادرة للكويت،
ويكتشف طبيب المستوصف أن هذا الشاب الشهم ناقل للمرض نفسه، بعد أن
انتقلت العدوى إليه، ثم يغيب عن الوعي فجأة، وينقل للمشفى، وحين يخرج
معافى يجد صديقه قد مات، ليدفن في مقبرة للمسلمين في الهند... ويعود
الشباب بذاكرته يوم سجل هو وصديقه المتوفى أحمد في كلية «ميري دراقت»
لإدارة أعمال المحاسبة في بومباي عام 1937.

وضمن أجواء استلهاهم ماضي الكويت البعيد والموغل في آلامه وعذاباته،
تأتي قصة «الخماري» حيث تحضر الجدة حفلة زفاف كبرى، تتابع بفرح
حفيدتها «لولوة» تلبس لباس الرقص الفلكلوري، وتستعد لرقصة الخماري،
وتقول الجدة: يا لولوة الرقص الخماري لازم يلبسون له عباءة... وتصدق
المغنية بأغنية قديمة مطلعها: «هب السعد هباب الرياح».

وتتغير ملامح الجدة، لأنها لم تكن تود سماع هذه الأغنية القديمة بالذات؛
إنها تتكاثر جراحاً دامية مضت عليه عشرات السنين؛ يوم كانت طفلة صغيرة،
تتابع مع أختها الكبيرة «لولوة» وخادمتها الصغيرة السوداء على سطح الحوش
القديم، عرس ابنة الجيران، والمغنية كانت تصدح بذات الأغنية الأليمة «هب
السعد هباب الرياح»، وهن في غاية الفرح والسرور.

وفي ذات الليلة يوغر بعض الرجال الفاسدين صدر الوالد، وهو يسرّ في
أذنه في الديوانية حديثاً لا أساس له من الصحة، يتعلق بشرف ابنتيه
وخادمتهم، وسلوكهن المريب:

- أفحص عليهم... تأكد أن البنات ما فيهم شيء.. الناس تتكلم عنك، بس ينحرجون يكلمونك.. أنا أحب لك الستر!! وتكون هذه الكلمات القليلة بمثابة الفتيل الذي يصب النار فوق الزيت الحارق... وتنتذكر الجدة المذبحة الأليمة التي تعرضت لها أختها والخادمة... كانت تلك الليلة مضرجة بالفجيعة ودم البراءة الطهور:

«لحنت بيد أبيها انعكاس ضوء الفانوس، على سكين كبيرة يحملها، يوجهها إلى رقية أختها لولو التي أخذت تصرخ فزعة، ولم تكمل صرختها... ليقلت رأسها، وتسقط على الأرض يطش الدم من رقبتها الصغيرة، ويتوجه صديق الأب إلى الخادمة الصغيرة يعالجها بالسكين الحادة لتسكت صوتها إلى الأبد، وتختر صريعة فاتحة عينيها، تسقط فوق جسد لولو الغارقة بدمائها».

والقدر وحده هو الذي يستطيع أن ينقذ الطفلة الصغيرة، وتنجح في الهرب من الرجلين اللذين ركضا وراثها لنبحها نون جدوى...

إنها ذكريات الجدة الأليمة عن تلك المجزرة البشعة، ذكرى دامية تستعيدها في قلب العرس والفرح والسرور، ليسجل القاص من خلالها إدانته لتلك العقلية القديمة الفاسدة، التي كانت تزحق أرواح البنات البريئات لمجرد شائعات دينية ووضيعة، لا ترقى إلى مستوى الشبهات.

وقصة «النخيل» تحتفي بماضي الكويت حفاوة بالغة، وهي التي تحمل عنوان المجموعة، وتأتي مثل سابقاتها من القصص، لتبدأ أحداثها من النهاية، ثم تعود إلى البداية والوسط، عبر الذكريات والتداعيات / فلاش باك، وهي الطريقة الرائجة في القصص وأقلام السينما الحديثة.

لقد دخلت الطائرة الأجواء الكويتية قادمة من لندن، تحمل المسافرين العائدين إلى وطنهم، الجدة «بدور» 55 عاماً تعيد ترتيب هندامها وزينتها، ويخبرها ابنها قائلاً لها: «هذه الشعبية تحتنا يمه».

وتسترق الأم نظرة طويلة، تحمل معاني ذات دلالات عميقة وموغة في القدم، لتتذكر، في هذه اللحظة، قرية الشعبية، وبيوتها الطينية المتناثرة على الساحل الذهبي. وتعود الجدة بذكرياتها يوم كانت طفلة ابنة تسع سنوات، تستيقظ على صوت الكلب «سراح» ينبع بشدة، وتروح مع صديقاتها لقطف الكنار من شجر السدر، ويطاردهم في كل مرة «اجديل» راعي السدر.. ولكن الجميل في القصة أن الطفلة «بدور» تحلم ذات ليلة حلماً غريباً وتطلب من أمها أن تفسره لها:

«يمه حلمت كأنني أشوف الشعبية في الليل... فيها نخل طويل... وعلى رأس كل نخلة نار كبيرة، وترد الأم: خير إن شاء الله... خير...».

وسوف يدور الزمان وتتوالى السنوات، ليتحقق حلم هذه الطفلة الصغيرة، ولكن المفاجأة الجميلة، أن النخيل هنا، ليست تلك الأشجار الخضراء التي تجود علينا بظلالها وثمار البلح الشهية والساحرة، إنه تخيل من نوع آخر:

«بدور تستسلم لعبث أصابع أمها بشعرها، ولكنها لم تنس أبداً ذلك الحلم..

وها هي الآن تراه وقد أصبح حقيقة.. فهذه أبراج الغاز الطبيعي في ميناء الشعبية الصناعي تشتعل بالنار، كأنها النخل الطويل المشتعل في حلم الطفولة ص 50.

● استجداء الحاضر... والسباحة في المستنقعات:

حين ينطلق القاص «هيثم بوذي» للحديث عن الواقع ومعاناته وعذاباته، تفتح الحياة أمامه مثل مستنقع كبير، يحفل بالقلق والتوتر والخيبات، والأحلام المنكسرة التي لا نهاية لها، ونلاحظ أن الموضوعات التي تتناولها القصص من النوع الخفيف والسريع والعادي جداً، كما نلمح أن مقياس النبض الإبداعي في هذه القصة أو تلك ينخفض، إلى الحد الذي يشعر فيه القارئ بالقلق على استمرارية الحياة في ذلك الجسد، ونستنتج أن تلك الشجرة تكاد تجف وتبيس حين يصير الحديث عن الحاضر وملوحته، وعرقه الحامض ومستنقعاته الأسنة، بكل علاقاتها وتقاطعاتها.

تدين قصة «اللاعب» الأشخاص الفاسدين الذين يتعاطون الرشوة تحت مسمى «إكرامية».. وتعري الإنسان المرتشي من الداخل، وتفضح خوفه وقلقه من داخل شخصيته المهزوزة.

وتتصدى قصة «أبراج» لحلم الجميل، حيث الشاب يكابد ويعاني طيلة أسبوعين ليجعل تاريخ عرسه في نفس اليوم الذي استشهد فيه والده... لكنه يريد أن يؤكد أن الشهادة والفرح وجهان لعملة واحدة، وأنها تعني الحياة والاستمرار: «مشى الثلاثة باتجاه الأبراج الشامخة.. وأخذ الشاب يخبر عمه عن سيدعو للحفل.. وأخذ أخوه الصغير يخبرهما بأنه يشتري الطائرة اللاسلكية.. حديث الثلاثة الهادئ امتزج بخطوط المغيب الحمراء تحت الأبراج الثلاثة الشامخة» ص 31.

أما قصة «الأماني» فتفضح الممارسات اللاأخلاقية لزوج خائن مغرور وكاذب، ورجسي وأهم، يضرب زوجته باستمرار ضرباً مبرحاً.. وذات صحوه ويوم تقرر الزوجة الشابة استعادة كرامتها الضائعة، والانفصال عن زوجها إلى الأبد، وتبدأ أولى خطواتها بتسجيل بلاغ ضده بتهمة الاعتداء والضرب المبرح: «نظر إليها المحقق بشفقة، وهو يناولها القلم للتوقيع على أقوالها.. مدت يدها المتورمة، وضغطت على القلم، ترسم توقيعاً جديداً مع الحياة، تتفق معها على وضع حدٍ أخير لأيامها المرة.. حدٍ يعطيها الحق في أمان جديدة، وطريق آخر» ص 44.

وتدين قصة «الزحمة» الوصولية والانتهازية، ومستنقع العلاقات المشبوهة القائمة على المصالح المادية والنفعية، لقد تناقص عدد رواد ديوانيته بشكل ملحوظ خلال الأسبوع الماضي.. وبعد استقالته من منصبه الكبير في الوزارة.. لقد اعتزم خوض الانتخابات في المنطقة.. وسوف يقيم الرجل حفلاً

كبيراً بمناسبة افتتاح مقره الانتخابي لتعريف أهل المنطقة به... ولكن نصيحة صديقه الجريء فاجأته وقضت مضجعه: «أنت ما تصلح للانتخابات يا بو محمد».

لقد تبخّر رواد ديوانيته بعد أن استقال من منصبه، ويتحسّر صديقه الحميم: «لما كان عندك منصب.. المنصب يا عزيزي يلعب دوره». وحين يصاب الرجل بالإحباط والإفلاس، يقرر الذهاب لسوق الغنم لبيع الماشية التي جاءته هدية للفرح المزعوم:

«وين يبيعون الجث؟ لحظة صمت.. ردّ محدثه قائلاً: سوق الغنم.. أي.. مسح عرقاً خفيفاً، وأغلق الهاتف... وقف ينظر نظرة أخيرة إلى ديوانيته الفاخرة.. ركب السيارة مصطحباً الخادم، وانطلق إلى سوق الغنم» ص 78.

● النخيل والفضيلات المنتظرة:

مجموعة النخيل الأولى للقاص الشاب «هيثم بودي» تحمل أكثر من إشارة طيبة في واحة الأدب الكويتي الشاب: إننا نشهد ملامح ولادة كاتب واعد ومتميز في عطائه، دون ادعاءات أو تزييف، أو ضوضاء خادعة... واللافت للنظر تلك القدرة المتميزة جداً على الاشتغال على استلهام الماضي، ليكون مادة أدبية إبداعية على غاية من الجمال والاندهاش.

وسوف ننتظر، بكل اللهفة، أن تجود نخلة الإبداع عند هيثم بودي بفسائل جديدة تنفتح، على الحياة وضياء الشمس، فما أوجنا في هذه الأيام للنخيل الحقيقي، والبعد عن الشجيرات والنباتات الصناعية التي أخذت تغزو بيوتنا وشوارعنا، وحتى حدائق أرواحنا!!

قراءة في قصيدة

«الحنن»

عند صلاح عبد الصبور
يتمدد ليغطي المدينة بأكملها

بقلم: محمد عليم (مصر)

الحنن

ضرير

حنن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن
أمنية تموت
بأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما
فيها مقيت
حنن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح
الحنن قد قهر القلاع جميعها
وسبى الكنوز
وأقام حكاما طغاة
الحنن قد سمل العيون
الحنن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاة
يا تعسها من كلمة قد قالها يوما
صديق
مغرى بتزويق الكلام
كنا نسير
كفي لكفيه عناق

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما أبتسمت، ولم
ينير وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب
الرزق المتاح
وغمست من ماء القناعة خبز
أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي
قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي
والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكك من أسطورة حمقاء
ردها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحنن يولد في المساء لأنه حزن

والحزن يفترش الطريق
قال الصديق:
يا صاحبي!...
ما نحن إلا نفضة رغاء من ربيع
سموم
أو أمنية حمقاء
والشيطان خالفنا ليجرح قدرة
الله العظيم
أو أن أسمينا ببرج النحاس كانا، يا
صديق
وجفلت فابتسم الصديق
ومشى به خدر رفيع
ورأيت عينيه تالفتا كمصباح قديم
ومضى يقول:
«سنعيش رغم الحزن، نقهره،
ونصنع في الصباح
أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم
صباح»...
ورنا إلي...
ولم تكن بشراه مما قد يصدق
الحزين
يا صاحبي!
زوق حديتك، كل شيء قد خلا من
كل ذوق
أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحذر
العميق
الحزن يفترش الطريق...
يأتي نص «الحزن» للشاعر
الراحل «صلاح عبد الصبور» ضمن
حقة أدبية اتسمت - في أدنى سماتها
- بالقوص في عمق أعماق الإنسان
البسيط، بكل ما يحتويه من
ضغوطات معاصرة، لم تتوافر
لحقب أدبية سابقة، وفي أحسن
الأحوال كانت الإشارة إليها عابرة
وفردية، لا تمثل تياراً عاماً لدى

الشعراء، من هنا تأتي أهمية هذا
النص المختار للتحليل، لأنه خطوة
مبكرة لإلقاء الضوء وبقوة على
مكون الإنسان البسيط الملمش بكل
تفاصيله، التي يغلب عليها الضيق
والشجن والعيشية، والتوزع بين
الأمل واليأس، والطموحات
والإخفاقات التي لا تنتهي.
وعلى الرغم من توافر أكثر من
منهج نقدي لتحليل هذا النص، وفق
مقولات مضمونية تقسمه إلى
مراحل، راصدة أبعاده الاجتماعية
والنفسية والسلوكية، إلى جانب
التعويل على الخصائص البلاغية
التي يسهل العثور عليها غالباً، وهو
ما يؤدي في النهاية إلى تناول النص
من خارجه، ومن ثم يغري
بالانطباعية، أقول بالرغم من كل
ذلك؛ إلا أنني أفضل المنهج النقدي
الذي يولي الأهمية الأساسية للتناول
الأسلوبي لبنية النص، محاولاً
استنطاقه من خلالها، وربطاً البنية
بالدلالة الأوسع لها، حريصاً على
الإنصات لقولاته، طالما استجابت
للتأويل والتنامي من بداية النص
وحتى آخره، وأعتقد أن هذا المنهج
أكثر مناسبة لخصوصية لغة الشعر،
كونها إشارية أكثر منها خبرية
مباشرة.
الحزن عاطفة إنسانية خالدة
خلود البشر، تلازم الإنسان من
مولده وحتى مماته، ودوافع الحزن
عديدة لا حصر لها، تتوزع بين ما هو
عام، وخاص، وشخصي،
وانطباعي، وفق تفاوت درجات
الحساسية التي عليها البشر، فإذا

اتفقنا على أن الحزن عاطفة إنسانية مشتركة، فإنها تقترب من درجة الخصوصية لدى المبدعين، والشعراء خاصة، وعندما يعنون (الحزن) نصا شعريا، فإنه يوحى بأطوار مكثفة، لنظـل مهيبين لما سيفضيه النص من «شحنات حزينة» لا مجال للتفاوت فيها، مشقوقة باستحضار دوافع ذلك الحزن ومظاهره وكافة ظلاله الأخرى:

يا صاحبي، إني حزين

يبدأ النص بهذا النداء، مضافاً إليه تقرير صريح مؤكد بـ «إني حزين» واختيار «يا» أداة للنداء، يحيل إلى فردانية موحشة، تحتم الاستغاثة، ليس من وحش مفترس، بل من الحزن، لنبقى على تعطينا في التعرف أكثر على طبيعة هذا الحزن الخاص، والمبهم في الوقت نفسه:

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم

ينز وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب

الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز

أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبتي

قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي

والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

جملة من الأحداث اليومية المعتادة

في حياة الإنسان البسيط، عبر عدد

من الأنساق الأسلوبية المتنوعة،

أبرزها نسق السرد المباشر القائم على «الوصل» بـ «الواو» خمس مرات وبـ «الفاء» مرة واحدة، بما يكتف رتبة الوقع اليومي المعاش، يعضده شيوع نسق الفعل الماضي «طلع / ابتسمت / خرجت / غمست / رجعت / شربت / رتقت / لعبت»، وهو تكريس لحالة النمطية التي هي أقرب إلى السكون غير الملتفت إليه، في مقابل حضور طاغٍ لضمير المتكلم الذي تلعب على أنحائه كافة أشكال الرتابة، والوحشة، والمعاناة.

هذه الأحداث النمطية اليومية، التي يعيشها الشاعر، تكشف الكثير عن تنوعات ضاغطة، يواجهها على مدار وجوده، فهو لا يحيا حياة كريمة شأن الآخرين، إذ يعيش ويخرج «من جوف المدينة» قد تكون أنفاقا، وقد تكون سراديب، وربما مقابر، ولا يتوجه إلى عمل محدد شأن المستقرين من الناس، بل يخرج بلا هدف، ساعيا إلى رزقه غير المضمون، متدعرا بقناعة اضطرابية أمام «قروش» قليلة، واختيار نسق التذكير لـ «قروش» إحالة إلى قلتها ومن ثم عدميتها، إذ لم تكف هذه الـ «قروش» إلا لشرب «شاي»، وهنا تكرار لنسق التذكير، بما يعكس افتقاد حاسة التذوق حال احتسائه «ورتن النعل»، يفضي إلى حالة من الفسقـر البين، ولعب «النرد» مع الصديق، تكريس للاهمية الوقت، طالما الحال هي الحال.

هذه الحالة التي هي أقرب إلى اليأس منها إلى الحزن، لم تجعل هذا الإنسان البسيط فريسة سهلة

للاستسلام النهائي، فلا يزال منشغلاً، شاردًا، مفكرًا فيما هو أبعد، وعندما يلعب النرد مع صديقه؛ فإن اللعب يكون بين «كفه» حيث آلية الحركة المنفصلة عن التركيز التام، وبين الصديق بكل حواسه وانتباهه، وهي مقابلة في المعنى تمهد لفارقة صغيرة قوامها المجاز:

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

امتداد لنسق دلالي يكثف فقدان الإحساس بالوقت طالما ليس فيه ما هو مجد، يدعّمه نسق العطف بـ «أو» الدالة على التخيير، الذي ينسحب هنا على استواء الأشياء من منظور عبثي، وبالعودة إلى المقطع السابق يتضح تعويل الشاعر على نسق لفظي خصاص وهو توظيف بعض المفردات الشائعة في لغة الخطاب اليومي (جيبني / شايًا / قروش / قل ساعة أو ساعتين / قل عشرة أو عشرين) إلا أنها تحمل شحناتها الدلالية والعاطفية، خادمة النسق العام للدلالة، حيث التفاصيل اليومية في حياة الإنسان البسيط، وهي مقبولة من منظور الله تشارلز بالي الله للأسلوب الذي يتحدد بالطاقت التعبيرية والشعورية للغة دون تفريق بين كونها لغة عادية أم لغة فنية

وضحكت من أسطورة حمقاء
ردها الصديق

ودموع شحاذ صفيق

لا يزال نسق السرد القائم على الوصل «الواء» تأكيداً لحالة النمطية والرتابة، بما ينمي خصوصية هذا

«الحزين» لما هو أعمق من عبثية يومه، واهتماماته الظاهرة، فالأسطورة التي ردها الصديق - والترديد هنا يوحي بالأهمية - ليست سوى «حمقاء» يضحك ساخرًا منها، وقد لعبت اختيارات الشاعر دورًا واضحًا في خلق مفارقة ثانية، من خلال وصف الأسطورة بالحمقاء والسخرية منها، في مقابل الترديد من الصديق، وهو نسق دلالي يتكرر بداهة الشاعر بـ: «بين كفي والصديق»، ويقترب الشاعر أكثر من أغوار هذا الإنسان البسيط، عندما يكشف - عبر نسق تعدد الصفات - عن عمق رؤيته وفهمه من حوله وذلك في قوله «ودموع شحاذ صفيق» مما يمهّد لمفارقة صغيرة ثالثة، بين دموع الشحاذ، وصفاقته، فإذا التفتنا إلى جملة ما سبق في البيتين السابقين، نجد أن الشاعر كثف نسقًا لفظيًا هو «التنكير» للإيحاء بهامشية هذه العناصر التي سخر منها (أسطورة / حمقاء / دموع / شحاذ / صفيق)

وأتى المساء

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه

حزن ضريع

حزن طويل، كساطريرق من

الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت

يكرر الشاعر (المساء) في المقطع السابق ثلاث مرات، في متواليّة من ثلاث جمل متصاعدة البنية، تنتهي بطريق مسدود في عقر داره، بحيث أخذت لفظة «المساء» حيزًا دلاليًا خاصًا تدرج من الأرحب، إلى الأكثر

التوازي بنية، وإيقاعاً داخلياً، مع نسق التكرار في «وبان» المؤكدة، مع غياب مفاجئ لنسق ضمير المتكلم، الذي تكثف حضوره في بداية النص، مما يؤذن بنقلة دلالية، حيث يتقلص الخاص المحدود، ليفسح المجال للعام الممتد، كاشفاً عن اتساع رقعة الحزن، لتتجاوز الشاعر إلى المدينة، يؤكد هذا المنحى، عدول الشاعر عن ضمير المتكلم إلى ضمير المتكلمين (وبان مرفقنا وهن)، فإذا كان الحزن انتهى من منظور الشاعر إلى «صموت»؛ فإن هذا الصمت بثقله المحبط ليس نهاية المطاف، وليس بمانع حالة الغضب المكبوتة من الانفجار، أو الطموحات المهذرة من أن تعوض، أو أن الجميع سيظلون على حالة الضعف الماثلة، حتى يرضوا بكل ما هو عفن:

**حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع جميعها
وسبي الكنوز
وأقام حكاماً طفلاً**

**الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الحياة
ليقيم حكاماً طفلاً.**
على نحو سرطاني يتمدد الحزن ليطغى كل شيء في المدينة، متجاوزاً كما أسلفنا. حدود الحياة النمطية المقيتة، التي يعيشها الإنسان البسيط عبر تفاصيله اليومية، وعلى خلاف تكرار نسق «التنكير» للحزن، من مطلع النص حتى الجملة الأولى في المقطع السابق، يعدل الشاعر إلى

ضيقاً، ليلتقي بحزن الإنسان البسيط وكأنهما صنوان، في مشهد مأسوي أعمى، ولأن المساء في هذه الحالة، ضيف مفروض غير مرغوب فيه؛ فإنه «يدلف» كأنما يفتتح درجة أعلى لحضور الحزن، وتلك هي مهمته، بعدها يختفي «المساء» فلا يذكره الشاعر لتبدأ متواليه «الحزن» في حضور مكثف دعمه التكرار أربع مرات، لتلونه إضافات الشاعر في نسق بنائي جديد، يعتمد تعدد الصفات لموصوف واحد، فالحزن (ضمرير / طويل / كالطريق من الجحيم إلى الجحيم / صموت)

هذا النسق البنائي المتعاقب مع نسق بلاغي هو التشبيه، يعكس حالة أخرى من التعاقب بين المساء والحزن، اللذين ورد تكرارهما على مخالفة بين التنكير والتعريف، فاختيار الشاعر «المساء» وتكراره معرفاً؛ يلقي ثقلًا ضاغظاً يضاهيه تكرار «حزن» منكرًا، إلا أن تعدد الصفات التي أضيفت إليه، جعله لا يقل وطأة عن ثقل «المساء» إن لم يكن أكثر:

**والصمت لا يعني الرضاء بان
أمنية تموت
وبان أياما تفوت
وبان مرفقنا وهن
وبان ريحاً من عفن
مس الحياة، فاصبحت، وجميع
ما فيها مقيت**

يعود نسق الوصل بالواو، مع نسق جديد للإيقاع الخارجي، يتكرر في البيتين الأول والثاني وفي خاتمة المقطع، يتخلله نسق مخالف قوامه

كفي لكفيه عناق
والحزن يقترب الطريق
قال الصديق:
يا صاحبي!.....
ما نحن إلا نفضة رعناء في ربح
سموم
أو منية حمقاء
والشيطان خالقنا ليخرج قدرة
الله العظيم
أو أن أسمينا ببرج النحاس كانا
يا صديق
كسر للتوقع، ففي الوقت الذي
هيننا فيه لكلام كثير، عن فعل الحكام
الطغاة، يقلنا الشاعر إلى مشهد
آخر، لا ينفصل عن سابقه، ولا
يخالفه، بل يعتمد على آلية أخرى،
أقرب إلى تقنية سينمائية، تقوم على
سرعة الحركة بين المشاهد واختزال
التفاصيل، وبدلاً من أن تصف لنا
الفعل بتفصيلاته، تنقلنا مباشرة إلى
قلب الأثر، الذي يستدعي بالضرورة
ضراوة الحدث، والأثر البادي في
الجزء السابق من المقطع الأخير
للنص، هو محصلة الفعل المضمر
للحكام الطغاة مع محكوميه، حيث
اليأس من كل شيء، والشك في
الثواب والمعتقدات، والتي تبدأ بـ
«قال الصديق» وجاءت إضافة نسق
القصر «ما نحن إلا نفضة رعناء من
ربح سموم» لتفلق باب الاحتمال في
حضرة التوكيد والتخصيص، حتى
لا يبقى أمام المحكومين اليائسين إلا
الشك في كل شيء، ومطلق اختلال
التوازن الضابط للثواب المطلقة.
كرر الشاعر في قلب المقطع
السابق نسق النداء «يا صاحبي»

نسق التعريف، مكرراً ثلاث مرات
في بنية واحدة، هو الجملة الاسمية،
ليتجدد معها نسق التوازي ثلاث
مرات أيضاً على النحو التالي: (مبتدأ
+ قد + الفعل الماضي المضمن فاعلاً
مستتراً + المفعول به)، هكذا (الحزن
قد قهر القلاع / الحزن قد سمل
العيون / الحزن قد عقد الجباه) مع
مراعاة أن الأخبار الثلاثة في الجمل
السابقة ذات منزع دلالي قوامه
التدمير المؤكد بـ «قد» السابقة على
الفعل الماضي.

هذا التكرار الذي قوامه التوازي؛
يكثف الحضور البغيض للحزن،
لتتسق معه الجملة الخاتم في المقطع
السابق «ليقيم حكاما طغاة» وهي
الجملة ذاتها التي أوردها الشاعر
«واقام حكاما طغاة» بعد عدول عن
صيغة الماضي إلى المضارع، الذي
يناسب مطلق حدوث الحدث
البغيض، والمتمثل في الحكام الطغاة،
وفي اختيار الفعل «يقيم»، إشاعة
لدلالة القهر والغضب لدى
المحكومين، وهي نتيجة طبيعية، لأن
مقدمات «إقامة» هؤلاء الحكام الطغاة
من أفعال وحشية، تمثلت في (سمل
العيون، وسبي الكنوز، وعقد الجباه)
فإذا دققنا أكثر، نلاحظ اختيار
الشاعر تنكير «حكام» إذ باستثناء
طمس هويتهم، التي تنتجها دلالة
التنكير؛ فإنها توحى بغرابتهم، كما
لو كانوا من غير جنس المحكومين:
يا تعسها من كلمة قد قالها يوماً
صديق

مغرى بتزويق الكلام
كنا نسير

الإنسان البسيط :

يا صاحبي زوق حديثك، كل شيء
قد خلا من كل ذوق
أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحذر
العميق

الحزن يفترش الطريق
يتكرر نسق النداء «يا صاحبي»
ويتكرر معه ويتكشف، نسق الدلالة
الأولى في مطلع النص، حيث الحزن
مائل ما يزال، ورغم هذه النهاية
المأسوية، إلا أنها تتسق مع كافة
مفردات الحياة، في ظل حكاه طاعة،
ليتكشف مدى نفاذ البصيرة التي
يتمتع بها الإنسان البسيط
المسحوق، وقدرته على الرؤية
الصحيحة، حتى لو كان لحقيقة
محتومة بالموت

قالحزن يفترش الطريق
وعلى الرغم من هذه النهاية
السلبية في ظاهرها، إلا أن الغاية قد
تحققت بوصول «الرسالة» إلى
المتلقي، بعد أن حققت عنصري
(الإثارة والتأثير) معا، ليصبح
بعدهما الفعل الواقعي المؤدي إلى
التفسير الذي لا يطلب من النص
فعليا، وإن انتهى نهاية بطولية على
الورق، فإنها تبقى فنية أكثر،
بصرف النظر عن واقعيتها.

الذي افتتح به النص، ولكنه هذه المرة
ليس المنادي، بل المنادي، وبمقابلة
نداء الشاعر بنداء صاحبه، تتكشف
مفارقة دلالية بين رؤيتي الشاعر
وصاحبه، لتسفر عن مفارقة بين
اهتمامين، وتكوينين، وبعدين في
النظر، يمكن استحضارهما دون
حاجة للاستطراد، إلا أن ما يعنينا
من هذه المفارقة، أنها بدأت منذ المقطع
الأول لتضطرر خلاله وحتى نهايته،
كاشفة عن غاية محكمة حققها
النص، وهي أن الإنسان البسيط،
المسحوق، الفارق في حزنه، لا
يتنازل عن بصيرة تقوده إلى
الحقيقة، رغم التزويق المستمر لقبح
الواقع، في ظل حكم استبدادي طاغ.
هذا الاستنتاج لم نات به من
خارج النص، بل من اختيار وتأليف
الشاعر لمفرداته، وتراكيبه، وأنساقه
الأسلوبية المتعددة، فالصديق الذي
شك في الثوابت تحت وطأة الظلم، ثم
تحول إلى ما يشبه الانفعال الزائف،
بالإعلان عن مقدرته على تغيير هذا
الواقع الحزين، عندما يقول:
سنعيش رغم الحزن نقهره
ونصنع في الصباح أفراحنا
البيضاء، أفراح الذين لهم صباح
هذا الصديق يقاجأ بقول الشاعر /

«ابتسامة عند قدم السلام» لهنري ميللر، حكاية ناقصة

بقلم: راوية عقاب عبيد - (الكويت)

يكف عن التفكير بالانطباع الذي تولده شخصيته». وهنا يكمن جزء كبير من شخصية المهرج «أوغست»، وهو بطل الرواية. وأغست مهرج قضى سنوات عمره على المسرح مغمساً في لعبة الإضحاك، لكنه مع الزمن واكتساب الحكمة من التجربة الطويلة، يبدأ يشعر بعجزه مع الزمن واكتساب الحكمة من التجربة الطويلة، يبدأ يشعر بعجزه عن إيصال ما يريد للمتلقين الداخليين في سلسلة من الضحك والتصفيق العاصفين، حتى انتهى به الأمر إلى الإحساس بأنه سجين ضحكاتهم.

إن شهرة المهرج أوغست وقناعة الدائم بيدان بنسج خيوط مأساته وانهيائه اللاحق، أما ضحكات المتفرجين وتصفيقهم فتشبع السواد في قلبه، ربما لم يعد قادراً على استيعاب تصديقهم وعماهم عن وجهه الحقيقي خلف القناع. وهكذا، لم يعد قادراً على الاختباء، والاستمرار في دفع ثمن موهبته الرفيعة. بدأ يفشل في إخفاء وجهه خلف قناع المهرج الشهير الذي تعودوه كل ليلة. وعندما يخرج أوغست عن كونه مهرجاً يعطو المهرج والمرج بين الجمهور والمتحج

تبدو رواية «ميللر» القصيرة أو قصته الطويلة «ابتسامة عند قدم السلام» ذات حبكة بسيطة، فتبدو حكاية غير كاملة، مثل «اسكتش» على المسرح، ومدعاة للتأمل، فالرواية تقدم عرضاً كاملاً في مسرح الحياة وفق دراما صعبوبتها كامنة في بساطتها الفلسفية.

ولكنها في نهاية الأمر تبقى قصة طويلة، تلامس بشكل رائع سطح الروح في سرعة خاطفة وتمضي كضوء ينطفئ على خشبة المسرح. وميللر يضعنا مع لحظة الانطفاء، في جوف الظلام المهيّب الذي يلف الدموع والضحكات، ويحيل دواخلنا إلى خواء إلا من أنفسنا «فهو يسلط الضوء قليلاً ثم يعتمد الإظلام، تاركاً المتلقي مع رغبة الاستزادة مع ترقب الصمت والنهاية، وكان لحظات الظلام هذه تنفي المشهد الحزين الذي كان ملتفاً بوشاح الضوء قبل قليل، لندخل في وهم. أو ربما حلم. ومن ثم لنكتشف عبر التفاصيل البسيطة نافذة مفتوحة على العالم، وإن هذا المدى الواسع ما هو إلا زخانة صغيرة للروح.

يقول نيتشة «الكوميدي لا يستطيع في أقصى درجات الألم أن

على الفرار بسبب تعلق عينيه بالقمر على صفحة السماء. أوغست يحلم بالسيرك / بالمتفرجين / بالعيون الشاحصة إليه / بالضحكات الصاخبة.. ويحلم بالقمر.. بالفرس التي ترافقه. وداخل شعاع خشبة المسرح يستلقي العالم الذي كان يولد فيه من جديد كل ليلة.

وتحت وطأة هذه الثلاثية: السجن / الحرية، كان أوغست كان حاول أن يلم شتات ذاكرته واللحظة الزمنية كان ذهنه يسافر مجدداً في رحلة النسيان، ويكتشف إن داخله بات خواء إلا من أصداء بعيدة وضبابية كالحلم.

لهذا يقف أوغست أمام اختيار دون أن يمتلك الخيار يصارع في حنين للسجن، كعصفور ولد في قفص، وبسبب خوفه وجموحه وهربه خلف حرية لم يعتد عليها. لكن قدميه كانتا تقودانه في كل مرة إلى السيرك.

كان أوغست مشتاقاً لرفيقته، لضوء المكان الأليف، ومثلها فماً لإحساس الولادة الذي كان يصنعه من جديد كل ليلة (المهرج أوغست). كان مثلها فماً إلى الفرس التي بمجرد أن تعلق عنقه يحضره ضوء القمر وتصفيق المتفرجين، كأنه يعود إلى صالة العرض من جديد. أوغست كان مشتاقاً إلى تفاصيله الحميمة التي قام ببنائها مع سجنه الأبدى، وهكذا عاد إلى السيرك لكن عودته كانت سرية. خاف ثنائية من السجن، قعاد متخفياً وراء قناعه الجديد، مستمداً المتعة من هويته السرية الجديدة ومن نصب الخيام وفرش السجادات وتحريك الدعائم وسقي الخيول.

الذي يعتدي عليه ضرباً. وهنا تبدأ القصة: أوغست المقتسل بدمائه يحاول أن يتذكر كيف أنتابته أحاسيس غاضمة غريبة، فقام بتغيير انطباع الحزن الغبي الذي يختتم به المشهد. عند ذلك أجهضت الضحكات، ولم يعد يشعر هو بالعالم.

هكذا، حين يكف أوغست عن كونه الدمية الاعتيادية، وبالأحرى، حين يحتج، محاولاً الخروج على «بروتوكولات» ديناميكيته الأبدية المرسومة، يضربه الجمهور، ربما لأنه كسر حاجز تصديقهم.. أو لأنهم لا يتقبلون ما هو كائن خلف الماكياج.

لذلك يقرر هجر السيرك يتنقل متجولاً، ربما يثور على الثبات المراوح في المكان. وبهذا يحقق حريته المنشودة في الارتحال الدائم من الأماكن.

لم يكن مستاء بل يسكنه حزن عميق. وهو يمشي مرتاحاً، مجهول الهوية بين الحشود التي اعتاد أن يضحكها هو، لكنه يكتشف أن السعادة هجرته هي أيضاً. طوال عمره كان ينتظرها كل ليلة في نهاية المشهد، يراها في عيونهم، ويسمع صداها بأننين يعلو فيهما ضجيج النهاية. ولهذا يحس بشوق عميق إلى غرفته. وفي شوقه لغرفته والمهرج «أوغست» نفسه. راح يبحث في إحدى الطرقات. وهناك نام كطفل على أحد المقاعد. وفي النوم عادت إليه هواجس المهرج.

إن حلم أوغست يفسر بوضوح حالة سجنه داخل السيرك ووسط وجوه المتفرجين على المهرج أوغست في المدرجات، كما يكشف أيضاً عشقه لهذه القضبان وعدم قدرته

وبهذا يعود من جديد للوقوع في فخ القناع، لأنه حتى الآن لم يدرك فلسفة خطواته / لعبة الاقنعة.

كان ممتنا وسعيد وهو يقف بعيني متفرج أمام رفاقه المهرجين، حيث يكتسب عرضهم الصامت في عينيه كلاماً أقصحه ويعطيه الحرية التي فقدتها مع دخوله علبة دور المؤدي. تكفيه الآن ابتسامات تعرف واقتنان. لا يريد ضحكات صاحب، وحرية الجديدة تمكن في عودته ثانية إلى العالم الذي قبله واستقبله ككائن بشري.. عودته إلى ذاته. وهذا الاستقبال الجديد له كإنسان منحه شعوراً بالامتنان والرضا، واكتسبه قدرة فائقة على العطاء لقد تجرد من ثقل القناع، لكن ذلك ذلك لن يدوم طويلاً، أوغست لا يستطيع أن يتبرأ من أقنعتة، لأنه أنجبها، بقدر ما يعجز عن تخليص شرايينه من دمه.

وتعود هواجس التردد إليه حين يسمع نبأ مرض أحد المهرجين / أنطوان ومن جديد يحس بهواجس الضوء والخشبة والجمهور في دمه. وينتهي صراعه بردود أفعال غير مدروسة لكونها وليدة الهواجس ولأنها تدور حول منطقة الجديد الرافض قناع المهرج.

في البداية كان قلقاً من فكرة أن يطلبوه لتأدية الدور، ويدخل في تحليل هذا الشيء الطاريء الذي فتح ثغرة في جدران كهف اعتزاله. لكنهم لا يفعلون، وعندما تبدأ الرغبة بنهش أحشائه، ويتحدث إلى مدير السيرك طالباً الظهور على الشخبة، فإنه لا يطمح إلى أن يكون مهرجاً... ليكن

طاولة أو كرسيًا... وحين يتردد المدير في قبول طلبه بسبب حسابات سابقة، يتوسل أوغست دوره، أن يعود إلى الخشبة، فيقع ثانية في الفخ.

ومن المحتمل أن هذه العودة كان بسبب قرار متسرع. لكن أوغست كان يمارس لقبه التخفي على ذاته أولاً، ويرفض أن يرى ما هو كائن خلف جدار تعبته وألمه. ولكن احتمالات تحقق عودته إلى مكانه جعلته يبصر من جديد عالم يرغب في الاعتراف به، وما قصد أن ينساه: الحشبة.. الأضواء... المتفرجين... المهرج. وهذه الرؤية حسمت الصراع الذي يهرب من مواجهته بسرعة قياسية جعلته يتوسل العودة إلى عرشه الذي كان قد بناه ثم هرب من فلسفة صغيانه طواعية.

يقول بابلو نيرودا: «إن لحظة في الظلام لا تسلبنا قدرة النظر». أما المرأة وقف أوغست يتأمل وجهه لفترات ليست بقصيرة. تاه في انعكاس وجهه ذي الملاح الحزينة. أما يداه فقد جرتا خلف أدوات التخفي (الماكياج)، ثم شرع بمحو هذه الصورة التي يعرفها الجميع، صورة المهرج انطوان، ربما لكي يرسم صورة المهرج أوغست. أما أوغست الحقيقي، أوغست المتخفي وراء الماكياج فلم يعرفه أحد الآن بدأ يشعر أن حياته السرية تلك، وسط التخفي في الشهرة العالمية، لم تكن شيئاً، وأنه بدأ يعيش منذ أن أخذ العالم يقبله في الأعمال الأكثر تواضعاً.

هكذا يساعده دخوله في دور المهرج أنطوان على الخروج من عالم

المهرج أوغست، فيدرك أن الجانب الآخر من الصورة التي عجز عن الانفصال عنها هي هنا.

وأمام المראה أيضاً، يتقمص أوغست شخصية المهرج أنطوان الذي لا يمتلك اسماً ولا شهرة، والذي كان يقابل بابتسامات بسيطة متسامحة، وليس بالصخب، هذه الابتسامات هو الانطباع الذي لطالما أراده أوغست لأنه أكثر تعاطفاً مع الوجه وأقل تصديقا للقناع. والتعاطف يتعارض والضحك بكل تأكيد (لكن ماذا لو اكتشف أو تعرفه أحد أوغست فيه؟).. سيتهمون به بقتل المهرج أوغست وسيلحقونه. هكذا كان شريط الأفكار يسحب نفسه داخل رزس أوغست. غير أن الأوان قد فات أوغست الآن أصبح ينتمي إلى العالم الفارجي، زهبح صنماً، وسيختفي خلف أنطوان بسهولة ومهارة.

ومن جديد تبرز / فلسفة المראה / عندما يلتقي أوغست بأنطوان المستلقي في سرير مرضه ويحدق فيه وكأنه مرآة عاكسة، وفي الدهشة والخوف المنعكسين في ملامحه سيتجلى مفصل التحول الجديد الذي سيصنع من أوغست مجرماً بالمصادفة، أوغست الذي انتهى الذي انتهى من وضع المساحيق يتخفى خلف قناع المهرج أنطوان.. أنه أوغست، لكنه يمكن أن يكون أنطوان. أوغست الفيلسوف العايب، المعتاد لعبة التخفي والإضحاك، يشرح لأنطوان كيف أن المساحيق والزي والإكسسوارات تجعل المهرج / الإنسان نكرة، وكيف أن الجميع

يصفقون لأنفسهم، لأنهم يرون وجوههم في مرايا وجوه المهرجين العابثة، ولا شك في إن إدخال المראה كترميز هنا ليس أمراً جزاماً عند الكاتب. فهو يجعل النص محكوماً بحبكة مرايا عاكسته، وهذا يدخل في صناعة التكتيف التي تبدو عفوية في القصة، لكنها تحمل مفهوماً شكلانياً وضمنياً في آن، وهذا التلازم يسهم في إحكام الحكاية.

أوغست مع أنطوان المرتبك أمام الوجه العاكس لوجهه، ودرس في التهريج الحقيقي: أن تكون نفسك، شيء عظيم. لكن أن يضرخ الإنسان ذلك إلى الضوء، فهذا هو الصعب، لأنه لا ينطوي على جهد.

يسمع أنطوان نصائح أوغست التي تعرض سر مط التفاسيل اليومية السريعة والصغيرة والتي تمر بشكل خاطف وعابر في حياتنا فتأخذ صبغة بديهية. أفعل كل شيء بنية حسنة عظيماً كان أم تافهاً.. لاه ليس هناك شيئاً عديم الأهمية. الضحك بدل الابتسام، إراحة الناس من أعبائهم تجلب السعادة للمهرج الحزين، لكنهم إذا اكتشفوا ذلك سيتهمون بالانانية. وهذه خلاصة فلسفة التلقي التي انطوت عليها خبرة أوغست وموهبته العظيمة.

الليلة.. الليلة يستطيع أن يكون نفسه عبر كون أنطوان، لأنه يمارس دور المهرج من خلاله ودور المتفرج عليه في وقت واحد. ولهذا فهو يتلقى شخصية أنطوان مع المتفرجين، فلا يكون أوغست مهرجاً في عيونهم بل أنطوان، أوغست يضع نفسه خارج

تستقبل المآسي التي تصنعها بمازلتها بالضحك، تستقبلها ضاحكة، وهذه الملاحظات هي التي ستجعل من أوغست / المهرج أنطوان، حيث الصحف في اليوم التالي للعرض، لكن أنطوان لن يتمكن من قراءتها لأنه سيرحل في تلك الليلة، قبل أن يقرأ الصحف. هكذا، كما يحدث عادة حينما يأخذ أحدهم مقعدك، فلا تتمكن من حضور العرض.

لقد أقصى أنطوان عن دوره وعن نفسه، وعن حلمه ربما. وعن حلمه ربما، تحلم بياس ومهابة وتواضع أوغست، وقد طرق أوغست الأبعد الخطأ، مضى أنطوان عندما أفرغ دوره، رحل إلى العالم الآخر، توفي حين أصبحت الحاجة إليه زائدة، حين لم تبق هناك نقطة خاصة به في السماء ينظر إليها ويصعد. لقد قتله أوغست.

أما أوغست فعليه أن يختار بين أن يبقى المهرج أنطوان أو أن يكون المهرج أوغست من جديد. هذه حريته، وقد خسرها حين كان يحاول الذهاب نحوها. فقد قتل المهرج أوغست بداخله، وما هو يقتل المهرج أنطوان أيضاً. أدرك الآن -بحزن- بعد رحيل أنطوان أنه إنما داخل الحلية ربما ليثبت لأوغست (لنفسه) إن الشهرة والمجد ينتميان إليه لأنه قام بتصنعهما. ولقد علق في الطعم ثانية.

أما الحياة فسخرت منه من جديد. في نهاية الأمر، ولأن الإنسان محكوم بالأمل، ومدفوعاً برغبة البحث عن السعادة، يريد أن يعود بعد أن اتضح له أن المهرج فيه قد وفر السعادة للمتفرجين، يريد أن يعاين

شخصية المهرج التي يؤديها حتى يستقل عن سجنها. وهي لعبة وأهمة من أوغست الواقع تحت تأثير سجنه الآن. لهذا، ولكونه لا يستطيع أداء دور المهرج دون حرفيته العالية، فإنه لن يعمل بالانفصال عن أنطوان، بل سيظهر فيه شيئاً من أوغست بل -على الأصح- أوغست ذاته. وهكذا يجد نفسه مشتاقاً لامتطاء الأحصنة وقيادة الجمهور نحو مفارقاته الضاحكة فوق الخشبة.

وحين يكون أوغست على الخشبة يهرب من أوغست المهرج إلى أنطوان معتقداً أنه يصنع مجد هذا الأخير، لكن في الحقيقة كان يدمره. ففي فقرته كان يوحد. تحت وهم تطوير المهرج أنطوان -بين أوغست المعلم وأوغست أنطوان، وأنطوان كأوغست، ليصل إلى أنطوان كأنتوان كان أوغست يحاول قتل أوغست المهرج وتحطيم أسطوريته يتحليها للمهرج أنطوان. إنه يقدم له إرثه يصيغه مشروعة -غير متوقعة- لعدم قدرة أنطوان تحمل مسؤولية هذه الأسطورة وقبول هذه الاقتراحات.

وفي خضم هذا التوحد على الخشبة يعطينا أوغست درس الحياة: أن تكون مهرجاً يعني أن يكون بيقفاً بيد القدر، أن تعيد تمثيل الأخطاء والحقائق والغباء وجميع حالات سوء الفهم... أن لا تفهم حين يكون كل شيء واضحاً، وأن لا تعي رغم تكرار الخدعة أمامك، أن تكون أعمى أمام جميع اللافئات، أن تصر بشدة على فتح الباب الخطأ.

هذه في الواقع فلسفة طرق الحياة التي تحمل الإنسان معها، الحياة التي

فارق الحياة على كل حال. ويفقد أوغست المنطق الإنساني في التفكير بعد ذلك، وهو سيدخل في حالة هذيانات وهلوسيات، هروباً من الإحساس بالاغتراب الذي يحققه بتواصله مع العالم، فيبتعد عن الواقع. هنا، يسارع ميللر الروائي إلى إخبارنا بنهاية أوغست خوفاً من استنزاف الأبعاد جميعها ربما، وبسبب ضرورة استوجبها وصول البطل إلى نهاية قصوى. يموت أوغست في إحدى الحداثق بينما هو مسترسل في تخيل الصالة والخشبة، فلا يقلع في سماع الشرطي. وعندما يتحرك نحوه بلا قصد سوى أداء دوره الذي يتخيله يخاف منه الشرطي فيضربه بالهراوة على رأسه فيسقط أرضاً ويموت.

إن هذه المواجهة الأخيرة مع الشرطي عفوية ومكتفة من حيث التوظيف، لأن الشرطي يمثل المتفرجين، الخائفين من الوجه الحقيقي لأوغست حين يؤدي دوره بلا ماكياج. هذا الرعب من الحقيقة يدفع الشرطي / المتفرج إلى قتل المهرج، أي قتل الحقيقة. أما أوغست فقد كان غير قادر على سماع الشرطي لأنه فقد تواصله الطبيعي مع الواقع وخرج عن مدارات الحياة التي تحكم الواقع والبشر بإيقاعاتها السرمدية. وهذه الحالة تبرر تماهيه في الواقع المكاني الداخلي المتخيل وغرفته عن التواجد الجسدي في الواقع الفعلي.

في مشهد موته العيثي في الحديقة كان أوغست غارقاً في ضوء المسرح

كيف يكون سعيداً على طريقة أوغست المهرج الذي عرفه المتفرجون جيداً وأحبوه، فيبدأ من جديد ويثبت ذاته، ربما سيرك آخر، الآن ينوء ثقل وفاة أنطوان. «الإنسان لا يستطيع أن يكون حراً وجديداً إلا إذا تكسر على شواطئ ذاته» إن البداية تقتضي التدمير، لذلك كان أوغست جاهزاً لاستقبال الجميع دون ضغينة، ولكن برغبة في الثأر من القدر فقط. كان أوغست يقدس المستقبل وسيموت وأقفال كالأشجار.

ومرة أخرى ينطلق عبر العالم إلى داخله، مدركاً مفارقة الضحك والدموع التي تخص البشر وحدهم، وغارقاً في متاهة العالم والذات. وسيدرك القارئ أن هاجس أوغست بعيد المآل لأنه ما هو إلا حالة مصارحة وكشف وتواصل منشودة وغير قابلة للتحقق بسبب تعارضها مع الإبهام عن المتفرج، وبسبب تذكيرها الدائم له بما يوجد خلف الأقنعة.

أحس أوغست بسكينة حين قرر إنه سيعمل دون ماكياج ودون زي ولا قناع. وبهذا سوف يفرض نفسه على العالم. لكن هذا القرار كان بداية نهاية روحه، لأن العالم لن يقبله بوجهه الحقيقي، ولن يضحك بعد الآن منه لأنه سيبتعد عن اللعبة. وبذلك يدخل أوغست يضحك بعد الآن منه لأنه سيبتعد عن اللعبة. وبذلك يدخل أوغست في وشحة الاغتراب أكثر من قبل، أكثر من وقت ارتدائه قناع المهرج.

هكذا، عندما سيدرك أوغست أبعاد العيث في لعبة الحياة سيفهم أيضاً أنه

الإنسان الذي تكمن مأساته في اكتشاف المعرفة بعد فوات الأوان.

الوجه اليومي للعالم، أو كما يقول ميللر «السيرك هو ساحة صغيرة من النسيان، مغلقة، يساعدنا لفترة على أن نفقد أنفسنا، وتلاشي في الدهشة والبركة، على أن ينقلنا للفر؟».

ونخرج منه بدوار، حزائي ومرعوبين في وجه العالم اليومي. ولكن العالم اليومي، القديم، العالم الذي نتصوره أننا نعرفه فحسب، هو العالم الوحيد. وهو عالم السحر، السحر الذي لا ينتهي، مثل المهرج. نمر عبر حركات، ونحاكي إلى الأبد. وإلى الأبد نؤجل الحدث المهيّب، ذلك أننا نموت ونحن نصارع لكي نؤكد. لم نكن أبداً ولن نكون، نحن دوماً في صيرورة، دوماً منفصلون ومبعدون إلى الأبد في الخارج».

لربما أمكن لهذه السطور تقديم صورة أوغست، بطل رواية «ابتسامة عند قدم السلم». لكننا لا نستطيع أن نتصور هيئة أوغست أو عمره لأنه ما هو إلا رمز ونتاج للجماعة، مثلما لا نستطيع أن نستوعب حزنه لأنه ما نحن غير المتفرجين. إن كل ما نستطيع أن نفعله تحميل المهرج ضحكاتنا وهزئنا من أنفسنا أمامه وهو صامت يتفرج علينا حتى نصبح نحن مهرجين. وربما لأننا نخل أن نفترق بإدراكه أسباب ضحكاتنا نخاف أن تتوقف هذه اللعبة، لعبة «الفروتسك» الغرائبية التي تنظم قفزات الحياة الخرقاء نحن البشر، ما نحن سوى متفرجين ومهرجين في آن معاً.

الذي انسكب على وجهه وإضاءة بابتسامة عريضة ملائكية: عيناه مفتوحتان تحدقان بصفاء لا يصدق في القرص النحيل القضي للقمر الذي تبدى لتوه في السماح. لقد كانت روح أوغست تعشق المسرح لكنها تكره حزنه خلف وجه المهرج، ولهذا فقد اختارت أن تموت حيث تحب. وهذه النهاية المخلصة تترك خلفها انطباع الراحة والسعادة على وجه أوغست الذي تحقق هربه الآن، والذي وجد الراحة في موته أخيراً على الطريقة العبثية لأنه كان يطمح إلى المستحيل.

أجل، كان يطمح إلى اللاشيء حين تيقن من أن السعادة ما هي إلا وهم جميل نعدو خلفه كصبية صغار. ومع ذلك فنهاية أوغست هي البداية لأنها تبعث ضحكا صامتاً، الضحك الذي يرد الدموع خلف جدار صخبه وينعش الذاكرة في مناجم نسيانه، يقول ميللر: «إن عالم المهرجين اليومي سيصبح عالماً في أحد الأيام، بل هو عالماً الآن، في الحقيقة. ونحن بائسون جداً حتى أننا لا نستطيع الاعتراف بأنه عالماً».

وفي هذه الكلمات المضيئة، أو في عنوان القصة «ابتسامة عند قدم السلم. إنما تتلخص فلسفة الحكاية، لأنها تتركنا في انطباع اللحظة الأخيرة الذي يخلصنا من عبء الدور، دورنا في الحياة ربما الذي يقصد من ولائه شيئاً ويكون تلقية شيء آخر. إنه الانطباع الأخير الذي يخلص الإنسان من الأضواء المسطرة للخشبة ويدخله في الدور الأبدي الذي يحكمه قدر أعد مسبقاً بيد



التي تأسست النفسية للأدب

د. هيفاء السبعوسي

الدراسة

النفسية

للأدب

بقلم: د. هيثم السنعوسي
(الكويت)

نظرة نقدية في كتاب «النفساني» برنارد باريس

لقد بدأت الاتجاهات الحديثة في التحليل النفسي للأدب بالانتشار في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية. ولم تعد تقتصر الدراسة النفسية للأدب على نظريات فرويد أو يونغ أو لاكان وغيرهم من المنظرين، وإنما اتسعت الدائرة لتشمل أسماء جديدة في التنظير النفسي للأدب.

السؤال المهم المحير هنا هو أي نظرية يمكن اعتمادها؟ وأي نظرية يمكن أن تمنحنا الثقة الكاملة للدخول في أعماق العمل الأدبي.

لقد كان لكل من سيجموند فرويد وكارل يونغ وكارين هورناي وجاك لاكان وتشارلز مورون وغيرهم آراء في دراسة الأدب من الوجهة النفسية. وقد انتشرت نظريات فرويد ويونغ ولاكان بشكل كبير في حين ظلت بعض الأسماء الأخرى في زاوية النسيان. ومن بين هؤلاء الطليعة النفسية وأستاذة التحليل النفسي

يعتني التحليل النفسي ببحث صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين. وكما نعرف فإن الأدب يتم تصويره وقراءته من خلال هؤلاء الذين يعيشون هذا الصراع. والقضية الجدلية التي تثير الفوضى عندما نطرق موضوع الدراسة النفسية للأدب أو ما يمكن أن نسميه النقد النفسي هي قضية تعدد النظريات التحليلية النفسية التي تحمل كل واحدة منها رؤيتها الخاصة.

من المنطقي أن نستخدم التحليل النفسي في دراسة الأدب، ولكن

للطببيعة الإنسانية، وحاولوا أن يفسروا الكثير من هذه النماذج في ظل إطار محدد من الحوافز.

يشعر باريس بأننا بحاجة إلى نظريات متعددة النسق لتحقيق العدالة في دراسة ثراء الاختلافات في التجربة الإنسانية، وفي دراسة الأدب الذي يعبر عنها. ويرى إمكانية اعتماد بعض النظريات لأنها ملائمة بشكل كبير للتطبيق على بعض الأعمال الأدبية، كما أنها متوافقة مع النظريات الأخرى من مثل النقد الفرويدي واليونغي في الأدب، ومتوافقة أيضاً مع الأفكار النقدية لألفرد أدلر وأوتو رانك ويهيلم ريتش وميلاني كلين ودي دبليو وينيكوت وأردي لينغ وفريتز بيرلز وهينر كوهت وجاك لاكان وغيرهم.

وقد حققت هذه الأفكار فوائد عدة حينما تم استخدامها في الدراسات النقدية للأدب. ومن بين الأسماء البارزة في التحليل النفسي كارين هورناي التي رأى باريس أنها ظلمت حينما أغفلت الدراسات الحديثة اسمها وأسقطت نظريتها على الرغم من أهميتها الكبيرة. ويرى باريس أنها من الذين قدموا إسهامات مهمة في الدراسة النفسية للأدب، ويمكن تطبيق نظريتها على أعمال أدبية متنوعة، وعلى نطاق واسع يشمل العصور والثقافات المختلفة. إنها في نظره -الخطرية التي تمثل الأداة النقدية ذات الرؤية النافذة والقيمة.

اطلع باريس على كتابات هورناي عام 1955 باقتراح من زميل لها في قسم علم النفس، وبعد قراءة دقيقة

كارين هورناي التي تبني نظريتها وأفكارها الناقد النفسي الدكتور برنارد باريس أستاذ الأدب في جامعة فلوريدا في الولايات المتحدة الأمريكية.

أسس باريس في عام 1991 جمعية كارين هورناي العالمية، التي من أهدافها التركيز على نظرية هورناي وأفكارها في مجال الدراسة النفسية للأدب. وقد كتب باريس بحوثاً عدة نشرها في كتب تناول فيها الأدب في ظل الرؤية النفسية. ومن أبرز مؤلفاته كتاب يحمل عنوان -Ima gined Human Beings (بشعر متخيلون - اقتراب نفسي نحو الشخصية والصراع في الأدب). وقد نشره عام 1997، وطرح فيه نظرية كارين هورناي التي يراها نظرية مثالية في الدراسة النقدية النفسية للأدب.

ونحن إن نتسفق مع باريس في بعض أفكاره النقدية، فإننا أيضاً نؤكد على أهمية هذا الكتاب وحاجة المكتبة العربية والناقد العربي إلى مثل هذه الرؤى النقدية.

لا يؤمن باريس بوضع الأدب على سرير يفرض عليه الطاعة دون النظر إلى الاختلافات الفردية. وقد وصفت بعض النظريات أبعاداً ضرورية في علم النفس الإنساني بشكل دقيق وملحوظ، ولكن ليس من بين هذه النظريات ما يمكن أن نقول إنها تقدم الحقيقة الكاملة أو التطبيق العالمي للأدب.

لقد استطاع الكثير من أصحاب النظريات أن يخرجوا بنماذج عالمية

الدفاع المخزونة في أعماقه. وتوصل باريس في هذا الجانب إلى أن تغيير أنظمة دفاعاتنا قد تدفع إلى تغيير فلسفة حياتنا وقناعاتنا في أمور كثيرة.

لقد وجد باريس صعوبة في كتابة رسالة الدكتوراه، وشعر باليأس من إكمال البرنامج لأسباب أدركها فيما بعد حينما درس فصلاً في العلاج النفسي. وحينما قرر مواجهة إشكالية إحباط طموحاته التعليمية العالية، شعر بأن عقيدة جورج إليوت الإنسانية هي ما يحتاج إليه، فهي ترى أننا نجد معنى لحياتنا حينما نعيش للآخرين أكثر مما نعيش لأنفسنا.

وحينما انتهى من رسالته، وعرف بأنه يتعين عليه نشرها، شعر بأنه يحلم في الحصول على وظيفة عظيمة، وحيث إنه لم يعد يحتاج إلى العيش من أجل الآخرين كي يمنح لحياته معنى، فهذا يعني أنه لم يعد بحاجة إلى فلسفة جورج إليوت.

شعر باريس في مرحلة دراسته لهورناي بأن عجزه عن كتابة رسالة الدكتوراه أرغمه على أن يهجر طموحاته الممتدة، وأن يطمس ذاته، ولكنه في نهاية الأمر أكمل الرسالة بنصر مبهج، ثم أصبح طموحه ممتداً مرة أخرى.

لقد اكتشف أن أفكار جورج إليوت قد تركته محاطاً بشعور بارد. كانت هذه عملية لا شعورية أدركها في البداية عبر قراءاته لأفكار هورناي، وعبر دراسته لفصل العلاج النفسي. كانت هورناي معروفة جداً في

لأفكارها شعر بأن نظريتها قد تركت أثراً كبيراً في فكره، فهي لم تصف سلوكياته بطريقة متميزة وسريعة فقط، وإنما بدا له أنها غزت خصوصياته - على حد تعبيره - وتفهمت شعوره بعدم الأمان، وأدركت صراعاته الداخلية، ومطالبه الذاتية غير الواقعية، ومكنته من تحقيق تغيير غامض وشامل احتل مكانة في نفسه بعد انتهائه من رسالة الدكتوراه.

كان باريس متخصصاً في قصص الخيال في العصر الفكتوري، وقد تعلم في جامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية، وتدرّب على تفسير النصوص وقرأ تاريخ الأفكار النقدية، كما فحص أفكار جورج إليوت وعلاقتها بالزمن، وكذلك رواياتها وعلاقتها بالأفكار في رسالته التي أعدها لنيل درجة الدكتوراه.

وكان يشعر بأن جورج إليوت اكتشفت إجابة السؤال المعاصر للقيم، لذا قام بتقديم عقيدتها الإنسانية بحماسة المهتدي إلى الطريق السليم.

وحينما انتهى باريس من رسالة الدكتوراه اكتشف بأنه لم يعد متأثراً بأفكار إليوت، وإن كان متيقناً من دقة النتائج التي توصل إليها في دراسته. لم يستطع باريس فهم أسباب فقدانه لحماسه القديم لإليوت، مما سبب له ألماً بسبب عدم وضوح الرؤية لديه. وقد ساعدته قراءة أفكار كارين هورناي على فهم ما حدث له. وقد بنت هورناي عنصر القناعة لديه، والتي توافقت بشكل منسق مع قواعد

يفهمه. وبينما كان يناقش مسألة كثافة العقد في الرواية والتي لم تكن معقولة بالنظر إلى موضوع الرواية. اكتشف ذلك حينما قرأ مقولة هورناي التي تقول فيها (تمثل المتناقضات بشكل قاطع مؤشراً لوجود العقد وهي بذلك تقترب من مسألة ارتفاع درجة حرارة الجسم الذي يؤكد اضطراب جسدي). هنا أدرك باريس بأن عقد الرواية تصبح مدركة بالعقل فقط حينما نراها كجزء من نظام العقد الداخلية.

هناك أعمال أخرى مماثلة لرواية Vanity Fair التي تكون فيها عقد الموضوع صعبة للغاية مما يصعب فهمها. وينطلق هنا النقاد للدفاع عن الوحدة الفنية لمثل هذه الأعمال وذلك بوقف استمرارية إدراك العقد أو تسويغ هذه العقد كجزء من قاعدة متوترة متحكم بها.

يرى باريس أن نظرية هورناي تساعدنا على أن نميز الأمور المتناقضة والمتنافرة كمسألة حقيقية قد تواجهنا عند التحليل النقدي، ويمكننا حينئذ فهمها كعقد نفسية تدرك بالعقل.

يمثل كتاب Imagined Human Beings (بشر متخيلون) لبرنارد باريس استمرارية التطور في مجال الدراسات النفسية للأدب التي بدأها منذ عام 1964. ويصور الكتاب بعض التطبيقات المنهجية في الاقتراب النفسي الذي ناقشه في بحوث سابقة. والجديد في كتابه أنه يضع نقاطاً جديدة لم يطرقها في كتبه السابقة، من مثل: الحبكة وفنية

الولايات المتحدة الأمريكية أثناء حياتها، ومعروفة بمخالفاتها لبعض آراء فرويد، ولكن تأثيرها تضاعف بعد وفاتها. وقد تأثر باريس لهذا الأمر لأنه يرى أن نظريتها تعكس وجهة نظر نقدية نافذة ودقيقة، وكان يتمنى لها الاستمرارية.

ويسوغ، باريس عدم اهتمام الدراسات النقدية بنظرية هورناي لأنها تعتمد منهجية دراسة النصوص الأدبية كنماذج أصلية للدراسة دون تتبع العامل الزمني أي دون الرجوع إلى محيطها الزمني القديم، في حين أن معظم المحللين النفسانيين الذين يمارسون عملية النقد يدققون في الماضي في تفسيرهم الحاضر. كما أن جنسها الأنثوي كان عاملاً مساعداً. كما يرى باريس - في إغفال نظريتها وأفكارها في النقد الأدبي، ولكنه لم يكن عاملاً جوهرياً، والدليل على ذلك البريق اللامع لاسم ميلاني كلاين في أوروبا.

ويؤمن به باريس أنه لا توجد نظرية صالحة للتطبيق على كل الأعمال، ويعني هذا بأن نظرية هورناي التي يتحسس لها قد لا تصلح أحياناً للتطبيق على بعض الأعمال الأدبية.

قرأ باريس في مطلع الستينيات نظرية التحليل النفسي، واستخدمها في التحليل الذاتي، ولم يقم بربطها بالدراسة الأدبية إلى أن جاء يوم لا يمكن نسيانه في عام 1964 حينما كان يدرس رواية Vanity Fair لثاكيري، وكانت أفكار هورناي هي من ساعدته في فهم الإطار الغامض الذي لم

بين الأطر البلاغية والشخصيات التقليدية، وإنما تساعدنا أيضاً على فهم القوة الموجودة ضمناً في شخصية الأدياء والتي تؤثر فيهم. كما أن نظريتها تساعد النقاد في تحقيق رؤية منطقية في مسألة المتناقضات الموجودة في العقد والشخصيات والتي تتشكل من رؤية النقد كنتاج لانقسامات داخلية في أعماق الأديب.

ويرى باريس قوة التأثير والفاعلية التي تملكها نظرية هورناي، فهي في نظره قابلة للتطبيق على نماذج عدة ومتباينة في الأدب الذي تختلف عصوره وثقافته. كما ذكرنا سابقاً. وقد تبني باريس نظرية وأفكار كارين هورناي بشكل لافت للنظر، إلى درجة كاد فيها أن يغفل أفكاره الخاصة، وكانت قراءاته لمدام بوفاري وهيدا غيبلر وبيت الدمية تمثل نماذج تطبيقية مهمة في التحليل النفسي للأدب.

لقد استطاع باريس أن يتعمق في شخصيات شكسبير وإبسين وبارث وأن يدخل في تفاصيلها، ويلتقط دوافعها المختبئة. وهو بذلك يأخذنا إلى جذور العمل الأدبي، ويجعل استجابة القارئ لهذا التحليل النفسي رائعة جداً، فالقارئ يرى هذه الشخصيات المتخيلة وكأنها شخصيات حقيقة من أرض الواقع.

السرد. كما أنه يطبق المنهجية النفسية في دراسة وتحليل نصوص روائية ومسرحية مختلفة من عصور مختلفة. لقد اعتنى باريس باختيار عنوان كتابه فجعل العنوان الرئيسي Imagined Human Beings (بشر متخيلون) وكان يقصد بها الشخصيات التقليدية التي تتولد من خيال مؤلفيها، والتي يمكن فهمها من خلال المراحل المصفزة في القصص والروايات والنصوص المسرحية.

ويأتي العنوان الفرعي (اقترب نفسي نحو الشخصية والصراع في الأدب)، والذي يفسر لنا إلقاء باريس الضوء على أنواع مختلفة من الصراعات التي تعيشها الشخصيات والصراعات التي تدور بين شخصيات أيضاً.

قام باريس بتحليل الانقسامات الداخلية للشخصيات المحورية، وتتبع النشاط الحركي للعلاقات القائمة بينها، كما قام بتطبيق منهجيته على أعمال شكسبير وإبسين وبارث وغيرهم. ويرى باريس بأن هناك صراعاً شبه دائم بين تفسير الأدياء لأعمالهم وبين الأحكام النقدية الصادرة عليها، حيث يميل الأدياء إلى تعظيم شخصياتهم التي تجسد القواعد الدفاعية التي يفضلونها.

ويؤمن باريس بأن نظرية هورناي لا تساعدنا فقط على ملاحظة التفاوت



- الناقد البحريني أحمد المناعي

فيصل العلي

الناقد البحريني أحمد المناعي:

المعارك الأدبية

غيرت جلدنا

حوار: فيصل العلي (الكويت)

● هل يشترط على الناقد أن يذكر المثالب ويغض النظر عن المناقب عند تناول عمل أدبي؟

- يجب أن يجد النص الأدبي قبولاً عند الناقد ويدفعه هذا القبول نحو الغوص في أعماق هذا النص فيحصل على مداخله النقدية مستعيناً بثقافته وبموهبته النقدية، أما الناقد الذي لديه مقاييس نقدية نظرية فيطبقها على النص فإنه لا يحصل على عمل نقدي مميز لأن المتلقي سرعان ما يكتشف بأن هذا الناقد لديه قوالب جامدة للتعامل مع النص فلا يستفيد منه المبدع ولا المتلقي لأن الفائدة لا تأتي إلا من ناقد يعايش النص وعليه أن يتناول المثالب والمناقب معاً.

● هل يضع الناقد في باله معرفته ببيئة المبدع وإيديولوجيته أثناء كتابته نقداً عن نص هذا المبدع؟

- ليس بالضرورة، وأقصد هنا أن الناقد لا يعكس مثل هذه الأمور من الخارج أو من خلال ثقافته ومعرفته السابقة إنما إن استطاع أن يستشف

«الناقد الحقيقي هو المتابع الدقيق للحركة الثقافية بشكل عام ولإنتاج الإبداعي بشكل خاص وهو لا يستطيع أن ينتج نقداً رائعاً لمرحلة تتسم بضعف الإبداع والنقد يلعب دوراً رئيسياً في إنتاج نقد جاد فالناقد مرتبط بالمبدع وهي علاقة تبادلية بينهما، لأن الأول يقوم بفتح آفاق جديدة للعمل الإبداعي وهنا تكمن أهميته».

.. هذا ما قاله لنا الناقد البحريني أحمد المناعي ضمن بوح شديد الصراحة عن الواقع الثقافي يطالعا به في هذا الحوار:

مثل هذه الأمور داخل النص فلا بأس فالنص هو الذي يمنح الناقد الجوانب النقدية والاجتماعية وليس معرفته ببيئة المبدع وبتوجهاته.

● لماذا تراجع النقد في الوقت الذي يجب فيه أن يواكب الحركة الأدبية؟
- علينا أن نكون حذرين عند كل لفظة، وما أنت تذكر كلمة «يجب» بينما الحركة النقدية تتحكم فيها عدة ظروف، فقد تأتي مرحلة يبتعد فيها المبدع عن الإنتاج لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية فيصبح المناخ العام غير ملائم للنقد بينما الاستقرار والأمن يساعدان على منح الناقد جواً صحياً للإبداع في النقد.

● لا يحظى الناقد بشهرة وشعبية بين الناس.. ما تعليقك؟
- وإن كان الشاعر يتعامل مع الجمهور من خلال الأمسيات الشعرية ووسائل الإعلام المختلفة إلا أنه يعمل مع الناقد وهما لا يعرفان من جمهورهما وما حجمه ومهما الكتابة والإبداع كل في مجاله.

● هل يجب أن يكتب الكاتب وهو يحمل قضية معينة أم أنه يكتب من أجل الكتابة كعمل إنساني؟

- قد تجد الاثنين معاً، ففي البحرين جاء تأسيس أسرة الكتاب مواكباً لأحداث ولحركة وطنية سياسية وكنا معبئين سياسياً وثقافياً فانعكس ذلك على كتاباتنا بالدفاع عن قضايا الإنسان وعن مظاهر المجتمع ثم الأمة وهمومها ولكن تبعتها مرحلة فرضت التوجهات الثقافية على التوجهات السياسية أي في السبعينيات فتغيرت جماليات الإبداع وتذوقه.

● تأثر النقد العربي كثيراً بمدارس النقد الأوروبية.. ما تعليقك؟
- لا أرى ضرراً من تأثر النقد العربي بمدارس النقد الأوروبية إنما المسألة تقع على نوعية هذا التأثير، فإذا كان الناقد قادراً على هضم هذه النظرية/الخبرة الجديدة فيعيد تشكيلها بنظرته للعمل الإبداعي النقدي، أما إذا أخذ النظرية أو الخبرة الجديدة وتعامل معها كما هي فكانه لم يفعل شيئاً لأنه يكون بمثابة «الناقل» ولا فخر لديه سوى النقل فقط.

● ظلم الناقد الخليجي المبدع الخليجي لأنه نادر ما يستشهد بإبداعاته.. ما قولك؟

- تصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال لأننا بحاجة إلى حصر شامل لما أنتج ولما كتب من شعر ونقد، إنما أستطيع القول إن الناقد يبحث عن حجة قوية يستشهد بها فقد يشهد الناقد بشعر السياب مثلاً ربما لوجود علاقة وثيقة بين الاستشهاد والمقولة وبالتالي تسقط التهمة التي وجهتها للناقد الخليجي.

● بماذا تفسر الغموض المبهم في النص الأدبي الحديث؟
- لا نستطيع الحكم على النص بالغموض إلا بعد دراسته وأتوخى الحذر دائماً بالإجابة عن مثل هذا السؤال لأنني لا أحب التحدث عن الغموض بشكل عام، فقد تكون قصيدة معينة غامضة لدى شخص وغير غامضة عند غيره والنص الأدبي مفتوح أمام الناقد والقارئ وكل له مداخلة للنص معتمداً على

ثقافته وتوجهاته، فقد لا يستطيع أن يندمج مع نص أدبي طالما أنه متعصب لاتجاه آخر أو محدد أو أنه لا يمتلك أدوات تذوق نوع معين من الإبداعات وبالتالي فإن الثقافة والخبرة والاتجاهات تلعب دوراً في تقبل النص أو رفضه.

● هل انتهت المعارك الأدبية؟

أفضل تسميتها بالحوارات الأدبية وهي لم تنته إنما تغيرت ملامحها، ففي السابق كانت المآخذ محصورة على الأخطاء اللغوية في النص وعدم مجارة المنطق أو اتباع القواعد المعروفة، أما الحوارات الحالية فهي مرتبطة بمجموعة من المفاهيم الناتجة عن ثقافة معينة حول مفاهيم نقدية والآن الجانب التطبيقي بات أكثر من الجانب النظري في النقد وكل مرحلة لها ما يميزها.

● كيف ننظر للنثر؟

إن مقياسي هو التذوق للنص الأدبي بعيداً عن القواعد الخاصة بالعمل الإبداعي فعملية تقبل النص هي الأساس سواء كان النص شعراً أم نثراً، فالقرآن الكريم يضم موسيقياً لا تعرف كثفها وهو نثر فني والمهم في النثر هو تقبله كعمل إبداعي بغض النظر عن التسمية، فقد ينتمي النص إلى الشعر وإلى النثر وإلى القصة القصيرة في آن واحد إلا أنه في المنهج الدراسي لابد من إطلاق اسم عليه.

● هل يجب على المبدع أن يحمل قضية ما بإبداعه؟

إن دور الأديب أن ينتج ومن خلال إنتاجه يرتقي بالمجتمع وليس بالضرورة أن يفتعل قضية يكتب عنها، وقد مررنا بمرحلة مفادها أن الأديب لابد أن يدافع عن الظلم مثلاً إلا أنني أقول لك من خبرتي إن واجب الأديب هو أن ينتج أدباً راقياً لأن الوطن يعتز بأي علم من أبنائه.

● هل سحبت الرواية البساط من تحت الشعر وهو ديوان العرب؟

لقد انتعشت الرواية العربية كثيراً إلا أن ذلك ليس على حساب الشعر الذي يعتقد الكثير بأنه تراجع والواقع هو أن الشعر المعاصر يمر بمرحلة تكوين بعد مراحل التأسيس، أي أنه يمر بمرحلة تأصيل للشعر العربي الحديث على يد شعراء عمالقة يجمعون بين موهبة الشعر وبين الثقافة العامة وليس كما كان الشعر في السابق، والشاعر المعاصر يجد نفسه أمام تحدٍ كبير إذ إن عليه أن يقدم شعراً مغايراً كي يثبت نفسه وإلا فلن يلتفت إليه أحد.

● هل العولمة خطر على ثقافتنا العربية؟

لست متابعاً لكل ما كتب عن العولمة «المؤيدون لها والرافضون» وهي واقع معاصر فرضته وسائل الاتصال المتطورة وهي لا تسمح للإنسان أن يتقوقع في بيئته، بل وصل الأمر إلى أنها تجذرت لتجعل من ينادي بالوطنية والقومية محل شك وريبة واتهام بالعنصرية، إلا أن العولمة تدعو نظرياً لمعاملة الناس سواسية وهي واقع يجب التعامل معه.

● متى وكيف يصبح الكتاب رغيماً للإنسان العربي؟

إن العملية مرتبطة بمدى ازدهار الدول العربية في شتى النواحي اقتصادياً

واجتماعياً وعلمياً، إلا أننا نعاني من التخلف فلم نستطع توحيد الإرادة السياسية ولا توجد لدينا سوق عربية مشتركة ولا تواصل ثقافي عميق بيننا فما بالك بعلاقتنا مع الآخرين، فالطريق طويلة أمامنا ليس في مجال الثقافة فقط بل في شتى المجالات.

● هل ولد «أدب الحرب» في منطقة الخليج العربي؟

- إن الحروب والأزمات السياسية والنكبات تؤثر كثيراً في المجتمعات، ولكن أريد التأكيد على نقطة رئيسية وهي أن هذه الأحداث ليس بالضرورة ودائماً يجب أن تؤثر في الشعراء أو على بقية الأدباء أو على مبدع لأن المسألة مرتبطة بمدى تفاعل هذا المبدع مع الحدث، فقد تجد أدبياً يتفاعل ويكتب عملاً إبداعياً وفي المقابل قد تجد مبدعاً لم يتفاعل فلم يكتب وإن كتب جاء العمل ضعيفاً وفكرة أن الأديب يبحث عن قضية أو عن موضوع ثم يكتب إنما هي فكرة قديمة، فالعملية مرتبطة بعدة عوامل إضافة إلى التفاعل فقد يكون أدبياً شاهد حدثاً ما وآخر سمع عن هذا الحدث فتجد أن من سمع كتب عملاً إبداعياً أرقى من العمل الذي كتبه من شاهد الحدث.

● أنت أحد أفضل النقاد في منطقة الخليج العربي فلماذا توقفت؟

- توقفت لأنني أتعامل مع ما أكتبه بنظرة نقدية قاسية جداً وهي قسوة أكثر من قسوتي بالتعامل نقدياً مع إبداعات الآخرين، وصرت أبخس حق كل ما أكتب إذ أراه لا يرتقي إلى الطموح وهكذا ألغيت كتاباتي حتى ألغيت موهبتي.

● لا اتفاق معك لأنك كنت فارساً في النقد؟

- لم تكن كتاباتي النقدية ذات قيمة كبيرة مقارنة بالنقد الأكاديمي إنما كانت كتاباتي «نقد متابعة» لما يتم إنتاجه من شعر أو قصة أو مسرحية وهي أقرب إلى الكتابات الصحافية الصدامية حيث المواجهات، وكنت أحب تشجيع وتقديم إبداعات الآخرين خاصة مع تأسيس أسرة الأدباء في البحرين.

- دليل الأهواء

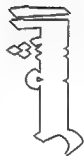
عبد الرزاق العبدساني

- شجون العواطف

هزاع الصلال

- نخلة الروح

سامي القريني



دليل الأهواء

عبد الرزاق العبدساني (الكويت)

غدت فما الهوى لُحْبٌ سُبُّ
ومثلك من شجون البعد نُبُّ
شغلت جوى فؤاد أنت منه
وإن بعد اللقاء: المستحب
فذي الأهواء أنت لها دليل
وليلُ العاشقين له مَصَبُّ
أقول أما لطيفك أن يغني
لأمالٍ لها الأخلامُ نَحْبُّ
ثُبِينُ من هوى نجماً وتُخْفِي
نَجَوماً دونها عَجُّ وَحُجْبُ
فما ذاك الجوى الأشجُون
لها التيباحُ والبطحاءُ قلب
دعي وجدي على عودي يغني
لينشُدَ لحنه لَيْلُ صَبُّ
يغني صوت شامي بعد فن
وهل بالسفن شيء لا يُحَبُّ
فمن نغم «الهزأما»^(١) مُغْتُ لَحْنَا
به الأشواقُ والأشجانُ تَحِبُّو

(١) الهزأما: نغم شرقي ينطلق من مقام «السيكا».

لَاغْنِيَةَ بِهَـا أَنْتِ الْمَعْنَى
لَهَا الْآهَاتُ وَالْأَنْفَامُ صَحْبُ
قَصِيدَتِهَا الْأَمَانِي وَالْثَمَنِي
هُوَ هَا كُلُّهُ شَدِيدٌ وَجَدْبُ
فَكُلْ هَوَى يَدَاعِبُهُ فَرَادُ
كَذَلِكَ وَحِشَّةُ الْبَيْدَاءِ عُشْبُ
فَمَا أَقْسَى الَّذِي يَبْدِيكَ حَبًّا
وَبَاطِنُهُ مِنَ الْأَقْصَالِ حَبْدُ
فَلَيْسَ لَهُ احْتِيَاجٌ بِالتَّدَانِي
وَهَلْ يَحْتَاجُ صَافِي الْمَاءِ ضَبْدُ
فَمَنْ ذَاكَ النَّوَى لَيْلٌ طَوِيلُ
وَفِي صَدَقِ اللَّقَاءِ الْمَشْيُ يَشْبُ
لَهَا شَبَبَةٌ بِهِ فِي كُلِّ طَبْعِ
سَوَى إِنْ الْجِسْمَالُ بِهَا يَتَّبُ
أَقُولُ لَهَا وَإِنْ عَشِيقْتُ صَدُودًا
فَمَا تُضْنِبِينَ نُحْنَ إِلَيْهِ تُضْبُو
فَإِنْ كَانَتْ قَالَتْكَ الْغَوَادِي
فَإِنْ قَالَتْكَ الظَّالِمَاءُ شَهْبُ
دَعَوْتُكَ لَوْ تُجِيبِي الْقَوْلَ عَلَيَّ
لِتَشْهَدُهُ مَعَ الْأَيَّامِ كُتْبُ
كَتَجَمَّ سَسَاطِعُ بِالْأَفْقِ يَضْرُوِي
وَهَلْ بِالنُّجْمِ الْأَمْسَالُ حَبُ
فَكُلِّ بِالنُّجُومِ لَهُ اشْتِيَاقُ
وَكُلُّ نَحْوِ مَا تَبْدِي يَهْبُ
فَهَذَا النُّجْمُ تَاكَلَهُ جِمَالُ
وَذَاكَ النُّجْمُ يَعْبُشُهُ يُحْبُ



شجون العواطف

هزاع الصلال (الكويت)

ما للفرح إذا رآك تحيُّيرا
 وكأله بالأمير كان مُسَيِّرا
 لثقتُ من حَولِ الهوى والشوق قد
 زاد الشُّجون ثم قال تذكِّرا
 خلتُ الربيعَ البكرَ جاء مُصَفِّقا
 ونسيته الفئان كان مُعْطِرا
 ليقول يا هذا هنيئاً وارشفوا
 ما قد يطيب إليكما وتمخِّرا
 يرنو إلينا باسماً مُتَشَوِّقا
 لهوى قلوب كاد أن يَنفَجِّرا
 فاح العبيرُ قهامَ قلبي ساعة
 في ليلٍ شعورك حيث كان مُقَدِّرا
 هبتَ رياحُ الحبِّ تُسقي روضنا
 والطَّيرُ يرقصُ في السَّماءِ مُبَشِّرا
 الكونُ مسروراً وبنا ومُتَمِّم
 والبدر لي قد بانَ خلوا نِيَّرا
 ليلٌ به الأقماعُ يسطعُ نورها
 لكنَّ نورك قد انارَ الأقماعُ
 خرجتُ نجومَ الليلِ تَدُبُّ حَظْها
 لَمَّا رأت عيناك نورا مُسْفِرا
 لك يا مني رُوحِي بِقَلْبِي مَسْكُن
 كوني به شمساً وبدراً مُقَمِّرا
 يا مَنْ لها بالحبِّ أجملُ صورة
 هذا هواك في فؤادي قد سَرى
 فَرِحْتُ بِلَايِلِ رَوْضِنَا وَلَحْمِ شَدَّتْ
 طرباً وهزَّ الشَّدو عُصداً أخضرنا
 هذي مَشاعِرُ عاشقٍ مُتَلَهِّف
 فيه العواطفُ قد أبت أن تَظْهَرا



نحلة الروح

سامي القريني
(الكويت)

نَحْلَةُ الرُّوحِ فـــــــيْكَ تَرُجِفُ
وَعـــــــيــــونُ مِ القَلْبِ تَنْدَرِفُ
وَمِنْ الجَرْحِ تَسْتَطِيلُ شُعاعاً
وتنادي، ويذبلُ الســـــــمــــومُ
لَمْ يَغْدُ فِي يَدَيْكَ غَيْرُ يَبَاسٍ
الْعُمْرُ يَرِثُهُ دَامِعاً شَغْفُ
لا تنادي فالكونُ أغرقه الزَيْفُ
وَشَمْسُ الحَايَةِ تُكْسِفُ
لا تنادي فالناس ليسوا أناساً
زحفوا نحو كفرهم زحفوا
ذبحوا الحقَّ والكرامة والعزَّ
وغالوا، واستنزفَ الشَّرْفُ
لا تنادي ففـيْكَ بَخْسُ عَذَابٍ
من لظَاهِ البـــــــددِ تُنْخَسِفُ
فمــــتى تــــستــــريحُ بــــعدَ عناءٍ
ومــــتى الغــــيــــبُ عــــنْكَ يــــنْكَشِفُ؟
أنا لا شك عــــاشقٌ دَنْفُ

وبعيني هـ ورق أسف
 حين تجري في القصيدة نهرأ
 فالشرايين كلها تقف
 تتهمجي بريقها وسناها
 وهي من مقلتي تغتـرف
 وتصلي لها لكي تـسـامى
 مثل من قالها وتعتكف
 يا حروفاً تضج في خافق الحبر
 أممـوتاً كل الذي أصف؟
 أم حياة؟ أم غربة واشتياقاً
 أم رحيلاً للموت ينجرف
 كيف لا يطرق الأسى باب قلبي
 وضلوعي بالخوف تلتـحف
 عذبتني نفس لأن ضميري
 ليس غيـراً الأثام يحـترف؟



الشعر

شعر: غالية خوجة (سورية)

حرق الماء

رأسي،
نيرانُ مُحالاتٍ،
أمطارُ دلائلٍ،
ومناسكُ أكوانٍ،
تتناوشُ كالمجهولِ بسحري...
رأسي المحروقُ بتيهِ الإيحاءِ،
المطلوبُ على الشعري،
المطلوبُ لكلِّ الأعداءِ،
يراقصُ كالأنشودةِ موتي..

ظنُّ رؤايَ
وسخري،
ظنونُ رؤاهُ...
فمنَّ هيئَةً للبقاءِ سِواه؟
ومنَّ صورةً للفناءِ سِواي؟
ومنَّ،
يا جنونَ المعاني،
سِوانا السديمِ...؟

رباعيات الدخان

غالية خوجة

(1)

صورة الإيحاء

ليسَ ليلٌ سِواه،
وليسَ نهارٌ سِواي...
فمنَّ
يا تزييفَ الأغاني،
سِوانا الجحيمِ؟
سحرة،
على الثلجِ ترقصُ ناري،
فاعلو...
نجومٌ، غيومٌ...
صحاري، عذاري...
شموسٌ وأقمارٌ...
جميعاً،
تردّدُ صمتي...

(2)

تراب، شباب...
ثلوج، وأشعار...
جميعاً،
تردد صوتي...

على الورد أنسى غنائي،
وأمضي....
سما، فضاء...
جنوب، شمال...
هواء ونار...
جميعاً،
تردد لحنِي...

(4)

على النار ترقص رُوحِي،
فأسري...
جسيم، سديم...
زمان، مكان...
جنون، وأمطار...
جميعاً،
تردد شعري...

(3)

على الوقت أنسى رمادي،
وآرنو...
مياه، جبال...

سورة

سورة أطفال

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سبور أطفال

بثينة العيسى (الكويت)

تأر

بلل

أتقوض / أتقلص
أنا دودة الأرض السيئة
أستأثر باللحاف كله
لكي تنام بردان
بردان...
كقلبي!

هذا السقف
طفل أيضاً
كل صباح، أجده قد بلل نفسه
حذّ الأصفرار
.....
.....

لعله هو الآخر
يحلم بأشياء مرعبة

خصاص

هذنة

ظهرك شاسع
لاسيما عندما .. تولّيني إياه
ظهرك الشاسع كلما أدركته لي
حولته إلى سبورة أطفال
ورسمت عليه، بأحمر الشفاه -
عاشق
وحبيبتة
ينامان متعانقين!

لو أن لك يا شمسُ ظلاً
يلقي بنفسه .. فوق ظلي
لو أن ظلالنا .. يا شمس - تتعانق
ربما .. لكنّنا تصلحنا؟!
ربما .. لنظرتُ إلى السماء يوماً
دون أن أقطب؟!!

أنثى

يقول أخي الصغير
بأن في الوطن عصافير وبراري
معشوشبة
ويقول
بأنه صادق - في الربيع الماضي -
دودة قز
على غصن سدره
وبأن الحزنونات .. لم تنقرض بعد
وحدثني
عن كائن غريب .. يسمونه وشق
يخربش، لكنه ليس أنثى
رأه طليقاً - ويا للعجب - في
الصحراء
يقول كل هذا، وأنا أنصت
رغم أن لي .. عينان كعينيه !

حساب توفير

بعد أن ينام
تمرر إصبعها على ملامحه
تصنع دوائر مبتورة
ومثلثات
متكسرة الاضلاع
.....
.....
.....
هكذا هي ...
مذ حقنها المرضُ
بهاجس رحيه
ياااااه
بيضاء من غير سوء
هذه اليد الأثمة !!



موفق فوزی
2004

- وجه آخر في الحشد

منى الشافعي

- قدامى خلفي

خطيب بدلة

- المسور

خلفان الزبيدي





وجه آخر في المشهد

بقلم: منى الشافعي - (الكويت)

فجر يوم الجمعة 26 ديسمبر 2003، ضرب زلزال مدمر بقوة 6,3 درجات على مقياس ريختر لمدة 12 ثانية، مدينة بام ومحيطها في إقليم كرمان الإيراني.

تم انتشال امرأة مسنة (97 عاماً) تدعى شهربانو مزند راني، حية من تحت الأنقاض في بام بعد ثمانية أيام على الزلزال المدمر.

الحب الحاملة التي طالما قرأتها وتابعت فصولها في شغف الأنثى وولع المراهقة، من خلال القصص والروايات التي كنت أحصل عليها من بعض الصديقات القليلات بعد أن تركت مدرستي في سن مبكرة لتفرغ للاهتمام بجديتي التي أقعدها المرض... جدتي الثمانية، كان حلمها

عندما خطبني ساكن الحي الجديد من جدتي لامي التي تعهدت رعايتي وقامت بتربيته حتى عامي الثامن عشر، كان هو على اعتاب الستين يدقه بوجه حنون لا يخلو من وسامة وقلب ينبض بالحب ويتعداه... مما دفعني لقبول هذا الزواج، فعالمي الضيق البسيط لا يتسع لمغامرات

● اللوحة بريشة الكاتبة

.. الله لا يحرمني منك ومنها....
ملتفتاً إلى جدتي....

تبتسم جدتي ويدها مرفوعتان
إلى السماء.

كان مهري عدة أوراق نقدية خفيفة
الحمل، وجلباباً وردي اللون مطرزاً
بخيوط ذهبية وفضية متداخلة
كأشعة شمس النهار المضيئة...
ومنديلاً حريراً أبيض اللون يغطي
قامتي الطويلة، مزخرفاً بنقوش
تراثية، محاطاً بخيوط فضية وذهبية
ينم عن ذوق رفيع أما «الشادور» (1)
الذي أعجبتني فكان من القطن الناعم
تزخرقه ألوان الطيف وتحدهه ظفيرة
من خيوط ذهبية وفضية... ذوق به
من البساطة والرقّة الشيء الكثير...
أما الشرائط الحريريّة البيضاء فقد
عقّصت بها شعري الأسود المجدد
الذي كان يغطي منتصف ظهري ليلة
الدخلة، التي اقتصررت على حضور
الجيران والمقربين من أهل الحي
وبعض أقارب زوجي الذين يسكنون
إحدى المدن التي تبعد عن مدينتنا
بحوالي 300 كيلومتر.

العجوز شهربانو، صديقة جدتي
الحميمة، حضرت قبل المدعوين بوقت
طويل وهي تحمل تحت «الشادور»
الأسود الذي تتلفع به، كيسها المعتاد
وطاسة مملوءة حناء، بعد أن نقشت
يدي بها ولونت قدمي ببقاياه، فجأة!
تنهض عجوزتي الطيبة لتفتح كيسها
المنتفخ الممدد على الأريكة الخشبية
الوحيدة العتيقة التي تزين غرفتنا،
ذات اليد المكسورة المتدلية، لتخرج
منه شالاً صوفياً رمادي اللون
منقوشاً بنقوش غرابية الشكل لكنها

أن أرف إلى رجل عاقل حنون، قبل أن
ترحل عن هذه الدنيا وتتركني وحيدة
بلا عائل... فقد توفيت والدتي بحمي
النفاس بعد ولادتي بأيام... أما والدي
الحنون الذي أحبني بعنف فلا أنكر
من ملامحه شيئاً فقد فارق الحياة
وأنا بالكاد كنت أخطو لأقف ثم أتعثر
لأعود أقف وأرمي نفسي بين
أحضانها الدافئة... يقبلني بجنون وأنا
أردد «ببب... ببب...» هذا ما تذكرني به
جدتي دائماً.

منذ أن رأيته صدف، وتعرفت إليه
أخذ يتردد علينا كثيراً بعد موافقة
جدتي المبسّطة على الخطبة...
صراحة، تعلّقت به، أعجبتني رجولته
وشهامته... سحرتني شفافيته
ودمائه خلقه.. أما حبه وحنانه فقد
كانا لا يعرفان التوقف... يدلّني كما
لو كنت ما أزال طفلة الخامسة أو
الرابعة.. كان طفولتي بلا أحلام ولا
هدايا، أنتظره كل يوم وهداياه
البسيطة التي ملأت عالمي الذي كان
يغلفه الخواء ويملاه الفراغ... كنت
بطبعي المرح أنتزع الضحكة من
داخله وأرسم البسمة على تعاريج
وجهه وأنثر البهجة حوله... يظل
يضحك ويضحك، لا يتوقف حتى
تننابه حالة سعال قوية، تهدأ بعد أن
أقدم له كوباً ساخناً من مزيج أعشاب
جدتي الطبي، وأنا أتمتم بتعاويذ
حفظتها من جدتي... وبصوت
مسموع مرتجف النبرات أردد:

بالشفاء والعافية بعد أن تهدأ حالته
ويرتاح قليلاً، يحتضن يدي بين يديه
ويقبلها ليقول:

جميلة التكوين والألوان، لها سحر عجيب يجذب النظر لكنه يريحه... بعد أن اكملت نشره على الأريكة، ملتقطة علي تردد:

ابنتي الغالية، انظري... كم أحبك وكما أحب جدتك... ملتقطة إلى جدتي - إنه هدية زواجك...

بعد أن سحبت هواء نقياً ثم زفرت بقوة... تكمل:

- إيه... إيه... احتفظت به سنيناً طويلة... إنه قطعة غالية و ثمينة، لولا حبي لك لما فرطت به... سيقبك برد مدينتنا القاسي...

ثم ابتسمت لتقول:

- هذا الشال يا ابنتي سيسعرك بالدفء سنين طويلة... أكثر حتى من السنين التي سيعيشها زوجك.

عادت لتبتسم فتضحك، فيعلو ضحكها تزايلها طيبتها وسداجتها المعهودة.

قبل أن أنطق بحرف، غمزتني جدتي التي كانت ممددة على سريرها ترمقني بنظراتها المزوجة بقمرات دموعها المتحدرة على خديها المجمعدين تتمتم ببعض تعاويذها التي اعتدتها منذ طفولتي...

تحسرت من مكاني ويداي ما تزالان مغمورتان بالحناء، انحنيت على عجوزتي الطيبة، قبلت رأسها مرددة:

- شكرًا، «بيبي» (2) الغالية، سأحتفظ بالشال

طول العمر... يا الهي ما أروعه وما أجمل تلك النقوش الأسطورية.

ضممني وإياه بيته المتواضع الذي اشتراه مؤخراً، والذي لم يكن يبعد

عن بيت جدتي الأكثر تواضعاً إلا ثلاثة بيوت صغيرة متقاربة، شبه متهاكة، ورابعهم بيت صغير جد مبني من اللبن والقش تسكنه بيبي شهربانو عجوزتي التسعينية... أما بيت زوجي فتزين فسحة حوشه الصغيرة نخلتان مثمرتان، تعلو إحداهما عن الأخرى بحوالي متر واحد... غرفة النوم واسعة قليلاً ذات أثاث متواضع لكنه متناسق يزينها الحب الذي جمعنا فنما وترعرع بين جدرانها الطينية... أما الغرفة الصغيرة الأخرى، فكانت تكفي لجلساتها المسائية الحميمية، نتحلق حول «سماور» (3) الشاي الفضي الذي ورثه زوجي عن والدته، خاصة عندما تزورنا عجوزتي الطيبة وجدتي الحبيبة... كنا نشرب الشاي ونستمع للأغاني القديمة التي يعشقها زوجي وتحبها جدتي والتي بت أطرب لسماع بعضها... أما «بيبي» شهربانو فكان يحلو لها أن تهتز في فراغ الغرفة يمينا وشمالاً وكأنها تراقص ذكريات الماضي البعيد التي لم تتوقف لحظة عن سرد حكاياتها الغريبة والعجيبة على مسامعنا، كم كنت أستمع بتلك الحكايات منها!... تلك الغرفة تطل على الحوش تقابلها شجرتا برتقال كبيرتان وشجرة ليمون صغيرة تقابلها على الجهة الأخرى من الحوش النخلة القصيرة التي كنت أعشق تمرها وأستلذ بطعمه السكري اللذيذ الذي كان يكفيني طول العام ويزيد عن حاجتنا... طالما جلست مستندة إلى جذعها الضخم

تحتضنني شمس الشتاء الهادئة،
أرتق ثياب زوجي الحبيب وجوارب
جدتي السوداء.. كثيراً ما كان يحلو
لي أن أمشط شعري لأنثره خلف
ظهري يستقبل بعضاً من حرارة
الشمس... أظل على جلستي أنتظر
طلة زوجي الحلوة...

قبل عامين وفي إحدى أمسيات
الصيف اللاهبة، وقبل أن تتوفى
جدتي بأيام، بينما كنت جالسة
وعجوزتي قرب الجدة تسليها
بأحاديثها الندية، فجأة! التفتت إليّ
لتردد بصوتها المتعب المريض.

- ابنتي... حبيبتي... اشتبهت تمرّاً
طرياً من نخلتكم القصيرة... أرطب به
جفاف حلقي.

ظلت جدتي ولثلاثة أيام متواصلة
لا تاكل إلا التمر السكري اللذيذ حتى
توفاه الله صبيحة يوم الجمعة،
وحبة تمر طرية قد التصقت بين
السبابة والإبهام بيدها اليمنى... أما
المصحف الشريف الذي أهدها لها
زوجي ليلة زفافنا كان يحتضن
ارتعاشة يدها اليسرى.

عندما يبدأ البرد بمصافحة
أجسادنا الطرية.. لحظتها، كنت أتذكر
شال الصوف هدية عجوزتي
الطيبة... أهب واقفة أركض بكل
شبابي، لحظات وأفتح باب بيت
جدتي بمفتاحي، أسرع إلى تلك
الزاوية المنسية في غرفة جدتي...
هناك يستريح بأمان الصندوق
الخشبي العتيق محتضناً بداخله
الشال الأسطورة كما كان يحلو لي أن
أسميه، وبعض أغراض جدتي التي
أحببت أن أتركها كما هي ذكرى

وامتناناً لها... بعد أن التقط الشال
بيدي الباردتين، أسرع به إلى بيت
زوجي... نتدثر به سوياً، لحظات...
ويسرى دفء سحري عجيب يدغدغ
جسدينا.

الشتاء الخامس لزوجي... جاء
مبكراً وبارداً هذا العام... وكأنني
نسيت أن أحضر الشال من بيت
جدتي كعادتي في كل شتاء، أو كأنني
تناسيته أو مللت ملمسه السحري
الدافئ على جسدي... وفي إحدى
الليالي القاسية الباردة، أصابت
زوجي الحبيب رعشة برد قوية
وانتابته نوبة سعال حادة... أرهقته
طوال الليل... قبل الفجر بدقائق
تشجعت، نهضت مهرولة إلى بيت
جدتي... تذكرت الشال وسحره
الدافئ اللذيذ وأعشاب جدتي ذات
المفعول السحري.. في طريقي، كنت
أحدث نفسي بثقة.

- كالعادة، سأغلي له حفنة أعشاب،
وأسقيه كوبين كبيرين... أدشره
بالشال... يهدأ سعاله... يشعر
بالدفء... ينام على ركبتي كطفل
هددهته أمه على صدرها الحنون.

أخرجت الشال من سجنه
المفروض عليه... قلبته بين يدي
المرتعتين، لا يزال متألّفاً بنقوشه
الغرائبية وألوانه الجميلة وكأنني
اشتريته البارحة.

في طريق عودتي، وأنا مسرعة،
أحتضن الشال... أنقبض صدري...
تذكرت حديث عجوزتي الطيبة ليلة
دخلتني والذي اعتقدت أنني قد
نسيته... حين قالت:

- هذا الشال يا ابنتي سيشعرك

بالدفع سنين طويلة... أكثر من
السنين التي سيعيشها زوجك...
تعوذت من الشيطان الرجيم،
أسرعت الخطا، لم يبق غير عشر
خطوات وأفتح الباب...
فجأة!

مادت الأرض تحت قدمي،
أحسست بدوار شديد، أفقدني
توازني، تمايلت... ترنحت...
سقطت... أفقت على أصوات صراخ
ونحيب، بكاء ونواح، روائح وألوان
وأشكال أخرى، كل شيء قد تغير...
كنت مرعوبة، خائفة، وقد غطى الغبار
ثيابي وشال الصوف وشعري
ووجهي وملا حلقي... افترشت
الأرض للحظات... بالكاد التقطت
أنفاسي الهاربة، تأملت ما حولي،
الطبيعة ما تزال تتلوى وتصرخ
وتعوي، تداخل كل شيء أمامي،
الدمار الشامل يسور الحي، أكوام من
الجثث متناثرة هنا وهناك، ووجه
تنزف، نساء تصرخ، رجال
تستغيث... الجنون يعبث بالمدينة...
تسمرت عيناى على بيت زوجي.. بيت
جدتي... بيت «بيبي» شهربانو...
يغلغلي صممت رهيب... لحظات
وتذكرت نفسي، تحسست أيامي،
نهضت وجروحي ترسم خرائطها
على جسدي البض الطري، مذهولة
وحيدة، خطوط، القفت يمنة ويسرة
أبحث عن النور، عن الشمس، عن
النهار... إلا أنها جميعاً غابت عني، لم
أعد أرى غير العتمة والظلام ولا أسمع
غير الصراخ والنحيب... صرخت
بداخلي قبل أن أسقط مرة أخرى:

- يا إلهي كل هذا الموت؟!

عندما أفقت لم أكن أدري أن ثمانية
صباحات مكحلة برائحة الموت
والدمار قد مرت علي وأنا في غيبوبة
أهذي وأتلوى وكأنني نسيت اسمي
ومن أكون.

ممددة على سرير حديدي في
إحدى الخيام، تحيط بي وجوه غريبة
لا أعرفها، لم أتبينها، لكنها مبتسمة
حنونة، تحاول أن تكلمني، لكنني
مازال صامتة مذهولة، تتركني
لصمتي لكنها تسقيني الماء وتغسل
وجهي، تربت على كتفي المتعب
وتدلك يدي... تعيد تضميد جروحي.
بعد أن أجلسني تلك الإنسانية
وهي تبتسم... أسندتني على
الحائط... ذهبت وعادت ببعض
الطعام وكوب الشاي الساخن...
رشقة الشاي الأولى أعادت قليلاً من
توازني النفسي... أكملت شربه مع
قطعة خبز طرية بالكاد استطعت أن
أكل نصفها.

بعد أن حملتني قدامى بجروحي
المنتشرة وآثارها الباقية على
جسدي... نهضت والالم يمزقني،
تحاملت فخطوات خطوتين... بغفلة
عني نظرت حولي... رأيته متكوماً
قربي على السرير... لا يزال الغبار
ييقع ألوانه الزاهية وبعض الدماء
تلطخه، انحنيت عليه بكل ضعفي
ووهني، تناولته، احتضنته، أشم
رائحته، لفلقت جسدي المتورم به...
خرجت إلى العراء... استنشقت بعض
الهواء... زفرتة... ليس ثمة من دفء
يشعلني... عندما كان هذا الشال
يدثرنا معاً، كان دفء غريب ينمل
جسدي، يصل إلى تجاويف قلبي

ويتعداها!!

الصوت.

عندما أخرجوها حية من بين
الأنقاض وصافحني وجهها الطيب
بملامحه التي لم تتغير منذ طفولتي
وتجاعيدها الزاحفة بقوة تتسلق
قسماً وجهها الصغير... أخذ كل
شيء يعود في رأسي، انفعلاً لا تي،
مشاعري، أصوات الرجال يكبرون
ويهللون، صراخ النسوة وصياحهم
ونحيبهم، مذهولة انحنيت على
الجسد الضعيف نظرت في عمق
عينيهما المتعبتين... فاجأتني صور
كثيرة خرجت متسارعة من بين
انطفائيهما، ممزقة، مهترئة، قديمة،
حديث... كأنها شريط سينمائي عتيق
متآكل، متقطع، أكله الزمن ولم
يهضمه.

رمقتني بنظرة اختلط بها الحب
والحزن والفرح... ثم تسمرت تلك
النظرة على الشال الذي لايزال
شامخاً يلف جسدي وجروحه
وروحى وعذابها... تلملم أناتها...
تتمتم بلسان متعب ثقيل... تمديدها
الصغيرة الراحشة، تمسك دموعي
النازفة... تلسعها حرارتها... التقط
يدها، أضغط عليها بكل ضعفي...
أرفعها إلى فمي، أقبلها بحرارة...
أقتل صمتي حين أمس في أذننا:
نعم يا عجوزتي الحبيبة... رحل
هو وترك الشال!

عند مدخل الحي... استسلمت
لحالة الدمار... نظرت إلى بيتي...
بيت جدتي... بيت عجوزتي... كل
شيء بدا أملاً أمامي، أريد أن أبكي،
أصرخ، أصبح، أولول... استعصى
عليّ حتى البكاء... عدت لحالة
الصمت... عيناى تغسل الحي...
كانت أحلامي ترقص قربي بأسمائها
البالية رقصة الموت والدمار... لا أرى
غير أيادي طيبة تصارع الانقراض،
تنتشل الجثث... تبحث عن جثث
أخرى... خطوط خطوتين للوراء...
الوحشة تملأني وداخلي يصرخ:
كيف سيمضي العمر... إن كان
هناك بقية؟!

لحظات صمتي اكثنتي... ارتوت
الأرض المشققة من دموعي وأنا انتقل
بنظري بين البيوت الثلاثة التي
احتضنت طفولتي ودلت مرافقتي
وشهدت عرسي ثم غابت فجأة عن
شبابي وصباي...
استدردت، لأعود إلى حيث الخيام
وكوب الشاي الساخن ولقمة الخبز
الطرية التي عجزت حتى عن
مضغتها... قبل أن أخطو وفجأة!
صرخ أحدهم:
إنها حية... تتنفس...
انتبهت، الصوت كان قريباً مني،
غيرت وجهتي، خطوت إلى حيث

هوامش

- (1) «الشادور»... لباس يشبه العباءة أو حجاب المرأة المسلمة (في الفارسية).
- (2) «بيبي» تطلق على المرأة الكبيرة كنوع من الاحترام، سيدة، جدة.
- (3) «سماور» القدر الخاص للمعد لتسخين الماء والشاي.

قُدَامِي اِخْلَفِي

بقلم: خطيب بدلة
(سورية)

أصفها ذات يوم - الفصول الأربعة .
حينما رأته داخلًا من الباب ،
وبرفتني ابني الصغير عمر وابنة
حلمي الحاجة كريمة ، تهلل وجهها ،
وحاولت أن تنهض غريزيًا ، ولكنها
سرعان ما فطنت إلى أن حفيدها
الصغير غاف في حضنها ، فقالت
وهي تضحك :

الله يقصف عمري يا أستاذ أبا
عبدو ، لازم أن أقوم كرمي لواجبك ،
ولكن الولد نائم . لو أنني قمت لوقع
على الأرض ولوقعت أنا فوقه
وعفسته !

ومدت يدها وصافحتني .
وسحبت ابني عمر من يده وهي
تقول له :

هات بوستين ، هات . أنا قريبان
النبي محمد كم أنت حلو يا عمر .
وشرعت تقبل خده مصدرة
صوتًا يشبه صوت احتكاك قطعة
(ستيريور) بزجاج النافذة ! وكما
تتزاخم الطلقات ضمن (حجرة
الاحتراق) في البارودة الاثوماتيكية ،
تزاخمت في قم أم فريدة الكلمات

ما إن رأيت أم فريدة جالسة
على الأرض ، وعيناها ساهمتان
في شاشة التلفزيون العتيق
الذي يشبه صندوق الخضار ،
حتى أسفت على السنوات
الطويلة التي انقطعت فيها عن
زيارتها . ليس لدي حجة أسوغ
بها لنفسي الانقطاع عن زيارة
هذه المرأة ، ففي مجالستها متعة
قد لا تسنح للكثيرين من الناس
الذين يعيشون على ظهر هذا
الكوكب الأيل إلى الدمار . إنها
متعة لا تبيخ ولا تنقص جرعته
مع تكرار اللقاءات .

كيف أصف لكم صديقتي أم
فريدة ؟ إنها امرأة دهرية ، يتهيا لمن
يراها أنها لا تشيخ ، بل إن السنوات
الستين التي عاشتها والخطوب التي
مرت على رأسها قد أخفت في
التخفيف من الحيوية التي تلازمها
حينما تتحدث .. فهي تبكي ، وتبتسم ،
وتعبس ، وتكفر ، وتسب ، وتحب ،
وتضحك ... وكأنها - كما خطر لي أن



قد لا تمتلكها عشر نساء مجتمعات.
وحينما كانت ترقص في رأس الديكة
كانت تلهب أكف المتفرجين من شدة
التصفيق وتبعث فيهم شعوراً بأن
إيقاع الحياة الحقيقي أعلى بكثير من
الإيقاع الذي يعيشون عليه.

وكان زوجها، يرحمه الله، على
عكسها تماماً: بسيطاً ومسالماً،
ورقيقاً. وكانت، حينما تتضايق من
رقته تضربه!

قالت لي وهي تقهقه:

-رحمة الله على زوجي أبي
فريدة. ذات مرة داهمته نوبة من
(المرجل والعنتريات)، جعلته يفكر
جدياً في أن يضربني. ومن فرط
غيبائه أحب أن يكون ذلك أمام أمه
وأخواته البنات، ليثبت لهن عكس ما
يعرفن وتعرف القرية كلها عنه.
الكلام في سرّك يا أبا عبدو، المسألة
كبرت علي، فاشتبكت معه بالأيدي،
ولاوحته وصارعته، ثم أدخلت
ساقِي بين ساقيه، وشددتها على
مبدأ العتلة، فوقع من طوله وهو
يصيح بأعلى صوته قائلاً: آخ يا
أمي.

يومها لهم أضرابه، بل نزلت إلى
جواره كما يفعل الذين يتصارعون
مع بعضهم على شاشة التلفزيون،
ووضعت رأسي قبالة رأسه وسألته:
-هل ستعود إلى هذا في المستقبل
يا عين أمك؟!

فقال لي: التوبة. وطلب مني أن
أعده بأن أكف عن ضربه، ففعلت...
ولكنني لم أستطع أن أقي بوعدي هذا
إلى آخر المشوار!

-إيه. (قالت أم فريدة بعدما

والمشاعر والحكايات والعواطف.
نادت بأعلى صوتها على ابنتها
نجوى لتأتي وتطفئ التلفزيون،
وتأخذ الولد الغافى على حضنها
لتنمى من الوقوف، ولتجهز الأمور
في الغرفة الأخرى وتدخلنا إليها.

وبالفعل حضرت نجوى، ونفذت
ما أمرت به أمها بأسرع ما يمكن.

في الطريق إلى الغرفة قالت لي أم
فريدة:

-قسماً بالقبلة المحمدية يا أبا
عبدو، الصبح زقزق عصفوران عند
النافذة، فقلت لنجوى إن هذه الزقزقة
تعني أنه سيأتينا ضيف نحبه. وها
أنتم تأتون إلينا كما توقعت. يا الله
كم أحبكم!

وقهقهت بصوت عال وقالت:

-بعدما زقزق العصفوران بقليل
رأيت الشمس تسطع في الخارج،
فحملت قطعة خبز وصحناً من
الزيتون وخرجت لأتناول فطوري
تحت الشمس عساي أحصل على
قليل من الدفء بعدما أبيضنا برد
الشتاء الطويل. وإذا هممت بوضع
الخبزة في فمي جاء أحد
العصفورين ومنتشها من يدي
بمنقاره وهرب.

الم تسمع بالمثل الذي يقول (فلان
يأكل القط عشاءه)؟ أه! أنا أصبحت
في حال، (العصفور يأخذ فطوري!).
رحمة الله على أيام العز يا أبا عبدو.

كانت أم فريدة، في أيام العز التي
تحدث عنها، صبية من الصبايا
المعدودات في المنطقة كلها.

جسم كبير ممتلئ، وجه مدور،
عريض، أسمر، موشوم، وقوة بدنية

تعرف لماذا نريد نحن سكان هذه الديرة أن يأتينا الصبي؟ نريده أن يأتي لكي نشووه ونخرب تربيته ونجعله غير صالح لشيء! أنت لم تر عبدالكريم منذ أن كان في الصف السابع. الآن صار زنده هكذا. (ودورت أصابع يديها على شكل دائرة كبيرة)، وبأحسرتي، ترك المدرسة وقاعد بلا شغل، مثل التنازل. وبالطبع فإن الحق علي أنا. كنت كلما تعلق بصنعة أخاف عليه من مخاطرها، وأمد يدي إلى جيب الخرجية وأناوله، وأقول له:

- أقعد جنبي عبودي، أقعد. ملعون أبو الشغل.

والولد أعجبه هذا الدلال، واستمره، فما عاد مستعداً للعمل حتى ولو اضطر إلى التسول من الناس قدام باب الجامع. وحينما أفلست أنا تماماً التفت إلى أخواته البنات وصار يطلب منهن المساعدات. في البداية كان يرجوهن رجاء حتى يعطينه نقوداً، بعدها تواقع، وصار يضرب. وأي ضرب يا أبا عبدو؟ مثل رفس البغال تماماً. الأخت التي تعطيه يسكت عنها، والتي تمتنع عن إعطائه يظل يضربها حتى تشرف على الموت. أترى إلى هذه الفقيرة الصابرة نجوى؟ صارت تعطيه نصف راتبها كل شهر، وتعيش هي وأولادها على الباقي.

قلت: وماذا جرى معكم خلال الشتوية؟ لا تنسي.

كانت نجوى قد أحضرت صحناً مملوءاً بالبرتقال اليافاوي. وشرعت أم فريدة تبحث بين البرتقالات عن

أصبحنا في الداخل)، صدق أنني كنت غلطانة معه، وأنني الآن نادمة على ذلك كل الندم. يا رجل، هل يوجد إنسان عنده ضمير ويضرب رجلاً أنيساً وطيباً مثل المرحوم أبي فريدة؟ أقسم بما أرتجى من الله يا أخي أبا عبدو، يوجد أناس في هذه الدنيا إطلاق النار في أعينهم قليل عليهم! أي نعم، يجب أن يكون التسديد بين عيني الواحد منهم بالضبط. وهذا الأمر يحتاج إلى صياد (سجمانني) ماهر، يعاين جيداً ويطلق. الله تعالى يخرب بيوتهم، قل: آمين.

قلت: آمين. ولكن لماذا؟

قالت: يا أبا عبدو أنا امرأة فقيرة، وظهري غير مسنود... أقلم يجدوا غيري ليستقوا عليه؟ (هنا دمعت عينها، فمسحتها بكم ثوبها وتابعت) أنت لا تعرف ماذا جرى معنا خلال الشتوية الماضية. لا تؤاخذني يا أبا عبدو، أنت صاير قليل ناموس. كنت تطل علينا بين الحين والآخر... يا ظالم، كيف سولت لك نفسك أن تنقطع عنا كل هذه السنين؟ (وصاحت باتجاه الداخل) يا نجوى، أين الأكل و«البرتقان»؟ أين الشاي والقهوة والزهورات؟ يخرب بيتك! قلبك أبرد من طين الشتاء.

قلت متشوقاً: ماذا جرى معكم في الشتوية؟

قالت: مشكلتنا الكبرى في هذا البلاد هي أننا نحب الصبيان أكثر من البنات. ولأننا كذلك فقد عاندني القدر في البداية فأنجبت ست بنات قبل أن يشرف ابني الوحيد عبدالكريم. هل

فيها شيء إذا أمسك بيدي؟
قلت: معاذ الله، وأنا واثق أنه كان
يعتبرك اختاً له.

تنهت أم فريدة وقالت:

-إيه يا أبا عبدو إيه، كم ستكون
هذه الدنيا حلوة لو كان كل حيوان
عليها يعرف ما هو جنسه، عندنا في
الضيعة امرأة تدعي أم هداد، هي
جحشة، وتعتقد مع ذلك أنها غزالة،
أو ثعلبية. رافقتني مرة إلى مدينتكم،
وكنّت على موعد مع الحجة كريمة.
حينما أصبحنا في المدينة حاولت
التهرب منها، ولكنها التصقت بي
مثل صمغ اللوز الأخضر. أتعرف؟
قالت مستدركة -والله العظيم يا
أستاذ أنا امرأة بنت أصل، لم أحك
عليها، ولكنها حكّت عليّ، صارت
تمسك امرأة في القرية وتدشر
أخرى وتقول لها (أم فريدة جلست
بجوار رجل في المدينة يدعي أبو
راضي، وأمسك يدها). قلت لنفسني:
هل ستطول هذه الحكاية مع هذه أم
هداد؟ دخلت على مجلس عامر
بالنسوان، وحكيت لهم كيف
تقصدت هي الجلوس إلى جانب الـ
(قدامي/خلفي).

قلت مقاطعاً: رويدك يا أم فريدة.
وما الدقامي/خلفي؟

قالت: كنا ننتظر سيارة الأجرة
للذهاب إلى المدينة، فمر بنا ببيكأب
زراعي صغير يقوده شاب حلبي
حلو. أشقر يا أستاذ بعينين
زرقاوين، وشفتاه حمراوان مثل
شفاه بنات المدينة. وبمجرد ما أوقف
الشاب البيكأب، وقفح لنا الباب، رقت
أم هداد حالها إلى جواره، وأركبتني

واحد كبيرة الحجم، كرمى للأستاذ،
(أي: كرمى لي). أمسكت يدها قائلاً:
- لا عليك مني، الصحن أمامي،
وأنا لست قاصراً مثل ابنك الوحيد.

قالت وهي تضحك:

- أرجوك يا أبا عبدو، قل الصدق،
حينما أمسكت يدي الآن هل
أحسست بشيء؟ مؤكداً لم يحصل
هذا، فانا امرأة في الستين وما عندي
ربع الحسن والجمال والصباء الذي
عند زوجتك. بالمناسبة، ما أخبارها؟
لماذا لم تحضروها معكم؟ صدق أنني
لم أرها من يوم أن مات أخوها أبو
راضي. كانت تبكي عليه بصمت، يا
ربي دخيلك، كم كان البكاء لاثقاً لها!
عندنا هنا في القرية حينما تبكي
المرأة على رجلها المتوفى تراها تجعر
مثل عجل البقر الجوعان. وأما
زوجتك، وهذه شهادة لوجه الله
خالصة، فقد كانت تبكي باكابرية.
(وبكت أم فريدة في هذه اللحظة،
ولكنها سرعان ما انفلتت بالضحك
وتابعت تقول) الله يرحم أبا راضي
ابن حميك. كان لطيفاً كزهرة برية.
وكان، مثلما تعرف، نحيلاً، ونصف
أعمى. وكان يشرب المنة الخضراء
باستمرار. وغالباً ما كان يسفحها
على الأرض أثناء ما كان يحكي
ويحرك يديه مع الحكي. حينما كنت
أزورهم، وبمجرد ما يراني كان
يقول لي (تعالى رقعدي جنبى يا أم
فريدة). وما إن أصبح بجواره حتى
يشرع برواية وقائع وأحداث جرت
له حينما كان يعيش في ألمانيا. ولأن
بصره شحيح فقد كان يمسك بيدي
من أجل التواصل. برأيك يا أستاذ

أنا من الجهة الأخرى.

أرأيت إلى العمود القصير الذي يحركه السائق بيده اليمنى لقدام وخلف أثناء السوافة؟ لا أعرف اسمه ولكنني أسميته الـ (قدامي / خلفي). أنا أعرف السائق يحركه عدة مرات أول انطلاق السيارة، ثم إنه يستقر. ولكن يا أبا عبدو، صدق بالله، طوال الطريق لم تهدأ للـ (قدامي / خلفي) حركة في يد الشاب الحلبي، وهذا كله لماذا؟ أنت ذكي ولا داعي لأن أشرح لك السبب.

لاحظت أم فريدة أنني مستطرف تدايعيات حديثها المتشعبة، وتشوقي في الوقت ذاته لسماع حكايتها الشتوية، فقالت:

- ذات يوم خطرت فكرة لواحد من نمرة أم هداد، أقصده أنه جحش ويعتقد أنه ثعلب، يدعي أبو داغر. قال لنفسه (أم فريدة أرملة وما لها ظهر، عندها بنات، وصبي مدلل لا ينفع لشيء). وقرر أن يحتال علي. جاء إلى هنا، وجلس، وشرع يسدي إلي النصائح. قال لي:

- مشككة اينك عبدالكريم أنا أعرفها. إنه وحيد ومدلل، ولا يجب العمل تحت إمرة الآخرين، وفي الوقت نفسه لا يحب العمل في الأراضي الزراعية. يا أم فريدة، بيعي الأرض واشتري له سيارة شاحنة، يعمل عليها سائقاً، ومن اشتغل في مال أمه لا يُظلم.

ومن كلمة لكلمة يا أبا عبدو وافقت. ولكيلا يفلتني أبو داغر من يده قدم إلي مفاتيح سيارة شاحنة، وقال:

- هذه السيارة مقابل الأرض. وأنا خلال يومين أنجز معاملة التسجيل للأرض والسيارة، وننزل كلنا إلى المحكمة ونبصم. قلت لأم فريدة: أنا أراها فكرة معقولة.

قالت: وأنا مثلك. وبالصديق طرت من الفرح حينما رأيت عبدالكريم جالساً وراء المقود وقد شغل المسجلة وراح يحرك الـ (قدامي / خلفي)، مثل السائقين المحترفين. بعد يومين انتهت معاملة تسجيل الأرض لأبي داغر. وأما السيارة...

وسكتت أم فريدة.

قلت: ما بها السيارة؟

قالت: تصبحنا بدورية الشرطة، تقرر بآبنا مع طلوع الشمس، الدورية أخذتنا جميعاً إلى المخفر، وهناك فهمنا القصة بحذافيرها. لقد تبين أن أبا داغر، مبادل السيارة التي أعطانا إياها مقابل الأرض على تركتور، وصاحب التركتور مفلس، والشاهد على العملية واحد نصاب.. والكفيل قاطع طرق قانوني. الله وكليك يا استاذ.. سلسلة طويلة عريضة من النصابين. وكان علي أنا، أم فريدة التي ما لها ظهر ولا سند، أن أواجههم.

قلت: وماذا فعلت؟

قالت: بعث ثلاث فرشات وأربع مخدات، واشتريت مسدساً لعبد الكريم

كدت لا أصدق ما أسمع. سألتها:

- ولماذا المسدس؟

قالت: واستقرضنا، يا عين أختك أم فريدة، خمسة أعدل بذار قمح،

ورحنا إلى الأرض التي أصبحت الآن على اسم أبي داغر، وبذرناها. (وضحكت وأضافت) لو رأيت كيف جن جنون أبي داغر لامتلاً قلبك، مثلما امتلاً قلبي، بالشحم واللحم. صار يدور حول نفسه مثل الدبور المحبوس داخل قطرميز من الزجاج. شرع يمر بأهل القرية واحداً واحداً ويشكوني لهم، وكلهم يأتون إلي ويرجونني أن أمادنه. وأنا بدوري أقول لهم كلمة واحدة فقط:

ليأت إلى هنا ويقابلني، وبوجودكم.

أخيراً حضر، وحضر معه أكثر من ثلاثين رجلاً. قلت له:

اسمع يا أبو داغر. أنا سأعطيك الحديث، أمام هؤلاء الناس الطيبين، من آخره. مشكلتك مع المحتالين والمفلسين والدجالين تبقى مشكلتك الخاصة، وأنت تحلها بمعرفتك. وأما أرضي فتعيدها إلي في (سجلات الدائرة العقارية) خلال شهر من تاريخه. وإذا لم تفعل...

قاطعني قائلاً: هذا تهديد؟ فأمسكت سألقي بيدي وأجبت:

لا ورحمة أبي فريدة في نومته، ليس تهديداً. وهذه مسكة على سألقي، إذا لم تفعل فلن أترك أحداً ممن يفترض أنهم سيبكون إذا مت عليك على قيد الحياة! أنت ترى ابني المدلل عبدالكريم هذا؟ والله العظيم الباري المقيم، وبما أرتجي من الله هو أغلى على قلبي من العالم. وحينما

سأخسره مقابل خسارتي لك فلسوف ينحرق قلبي عليه أكثر مما تنحرق قلوب نسوان فلسطين على الشباب الرائعين الذين يدافعون عن أراضيهم وكرامتهم. أنت لم تترك من الشبان قتلهم الإسرائيلية؟ ومع ذلك لم نر على شاشة التلفزيون أما فلسطينية تقول لابنها (ارجع لورا)، وإذا (رجع عبدالكريم لورا) في هذه القضية فلسوف أقتله من دون تردد. وقلت للرجال الحاضرين:

إذا أحببتكم أن تبقىوا في زيارتنا أهلاً وسهلاً، وإذا شئتم المغادرة فبإمكانكم ذلك لأن الجلسة انتهت. حقيقة لقد خشعت في هذه اللحظة أمام أم فريدة، وبعد صمت طويل شملنا جميعاً، بمن فينا ابني الصغير عمر، سألتها:

وهل نفذ أبو داغر أوامرك؟ قالت: نعم. أعطانا أوراق الأرض وقال جهزوا المعاملة وخبروني لكي أذهب معكم إلى الدائرة العقارية وأفرغ لكم بالأرض. قلت مرتاحاً: عال. إذن القضية انتهت.

قالت وهي تضحك من جديد: انتهت من طرف أبي داغر. وأما نحن فمن سينجز لنا المعاملة؟ ابني المدلل عبدالكريم عاد إلى سابق عهده. ياكل ويشرب وينام ويخلف الأولاد، وطول النهار يضرب أخواته البنات لكي يعطينه نقوداً، ليصرفها وهو جالس مثل التنايل!



السور

خلطان الزبيدي (مؤلف قصص)

منه سوى تهديد رجال الحارة لكل من تسول له نفسه الإطالة من بوابته ذات الحراسة المشددة والأقفال الموصدة، والحارس الجاثم على أعتابها المدجج بأنواع العصي والأسلحة التي لا قبل لنا بها.

لكن الأمر هذا لم يكن كذلك بالنسبة للكبار، كنا نراقبهم يخرجون فرادى وزراقات، ويعودون دون أن تصطدم بهم كلمات الوعيد التي تصطدم بنا، ودون أن يطرأ عليهم طارئ أو تتغير هيتهم أو يعودون سود الوجوه وقد أكلت الوحوش التي يخوفوننا بها بعضاً من أجسامهم.

لحت جدي والدي والكثير من رجال الحارة يخرجون من بوابة السور في الصباح، ثم يعودون قبل الأصيل، كنت أتمن فيهم، وانكش هيتهم بحثاً عما عودونا به إذا ما سلطنا مسلكتهم ورفضنا تقديم واجب الولاء والطاعة لهم.

أذكر أن أحدنا حاول أن يكتشف

كان هناك.. عاليًا شامخاً.. يطاول عنان السماء.. ويناطح السحاب.. وقبل كل هذا وذاك.. يضحك منا وعلينا.. كما عهدناه.. يعلن التحدي ويثير استفزازنا.. منذ أن تفتحت أبصارنا وعرفنا الحقيقة.. حقيقة وجوده ماثلاً أمامنا يحيطنا ويضعنا في شجنه اللامنتهي.

لم يحاول أحد منا الاقتراب منه، فقد كان العقاب معروفاً سلفاً بالنسبة لنا نحن الصغار، لطالما ضجت آذاننا بالذير والوعيد إن حاولنا مجرد الاقتراب منه، أو التفكير في شيء من هذا القبيل، كان السور يمثل بالنسبة لبعضنا هاجساً وكابوساً يراوده في ليله ونهاره، ويقض مضجعه وراحته، أما البعض الآخر فكان السور بالنسبة له واقعاً معاشاً لا مفر منه، فيما يجهل الباقي حقيقة كينونته، ومعنى وجوده، ولا يعرف

بنظرات تفوح شراراً، وسألت أبي فنهزني، لكن أمي أمسكتني بعدها وأخذتني في حجرها قبل أن تقول لي إن السور لحراستنا وحمايتنا خاصة نحن الصغار ولم تقل أمي أو رفضت أن تكشف لي مم يحمينا السور، وكيف يحمينا نحن الصغار فقط دون الكبار، ثم ماذا يذهب الكبار ليفعلوا خارج السور إذا كان الأمر مخيفاً ومرعباً.

- لأن أحدهم خرج ولم يعد.. قالت لي أمي واستطردت: كان فتى يافعاً، يفوح نضارة وشباباً، لكنه غادرنا إلى هناك.. إلى البعيد، حيث الشمس ذاتها والأقمار ذاتها، لكن النفوس لن تكون ذاتها، وسيدرك حقيقة ذلك ولو بعد حين.

وكبرنا.. وكبر السور معنا لكنه شاخ مع الأيام، الحارس اختفى والبوابة بدأت تنهار هي الأخرى ولا تقوى على حراسة ما أحاط به السور وحوى.. وكبرنا مرة أخرى لكن السور لم يكبر.. كان قد انتهى وتلاشى.. ولم يكن وحده قد تلاشى.. كانت الحارة التي تضمنا تلاشت هي الأخرى خلف مدينة لا نعرف أولها من آخرها.. ولم تكن الحارة أيضاً وحدها من تلاشى.. كنا نحن.. نحن الذين عرفنا سر السور.. وعرفنا كينونته وما يخبئه خلفه.. وحيثما التقينا ذات مرة نحن من كنا صفاراً.. بكينا كما لم نبك من قبل.. كنا نبكي السور ونبكي حارتنا.. وكنت من بينهم أبكي ذاتي التي انطلقت بلا سور يحميها.

غياهب ما خلف بوابة السور، كان حارس البوابة وقتئذ غارقاً في بعض أموره، لكن قبل أن يهم بالابتعاد خارج البوابة كان أيادي ضخمة تنتشله من مكانه وتعيده إلى الداخل قبل أن تشبعه أنكلاً وعذاباً، ومكث المسكين ليالي وأياماً لا يفارق داره خوفاً ومرضاً، وحينما لمناه بعد حين كشف لنا عن آثار الضرب، فكان جسده أبلغ تعبير وأصدق وصف عما حل به، وكانت الحادثة بالنسبة لنا درساً لن ننساه ذاكرتنا، وجمعنا في باحة الحارة، وطلب منا إعادة تقديم ولاء الطاعة بعدم الاقتراب من بوابة السور، بل من السور ذاته.

أمسكتني جدي حينئذ، وربت على كتفي، كان ينظر إلى السور ويقلب أبصاره في عليائه، ويشمخ جدي كما هذا السور، وهو يقول لي: إن معاناتنا كصغار لن تطول، وإن للسور نهاية لا بد أن تأت.. قال جدي حكمته التي رنت كلماتها في أذني: لكل شيء بداية ولكل بداية نهاية.

ومات جدي.. لكن السور لم يمت حتى حينه، كان في مكانه يختال سروراً من مأساتنا، ويداعب هاجس فضولنا وسعينا الحثيث لكشف ما يخبئه السور خلفه.

.. هل ثمة أناس خلف السور؟

سألت رفيقنا الذي حاول ذات مرة كشف هذا السر، لكنه لم يجب، ربما كان خائفاً من تكرار مأساته مرة أخرى، وسألت أحد رجال الحارة، فلم يجب، أنبرى وهو ينظرني

رابطة الأدباء

أمسية أحيائها الشاعر السعودي حمدان الحارثي

ويجترح المظاهر
والقصائد
والأغاني
من صدور الأمهات
مروا على شجري
الذي مد الفصوص وعد
أزمته
من الغادين كانوا عند
بابك ينشدون

والشاعر حمدان الحارثي. كما جاء
في تقديم الخليفة. ينتمي إلى جيل
قصيدة التفعيلة وهو من مواليد 1975
في الطائف وتخرج في جامعة الملك
عبد العزيز في كلية الآداب ويعمل
مدرساً.

عباس الحداد حصل على
الدكتوراه عن أطروحة «العاذل
وتجلياته في الشعر الصوفي»

حصل الكاتب عباس يوسف
الحداد في كلية الآداب - جامعة
القاهرة على درجة الدكتوراه مع
مرتبة الشرف الأولى عن أطروحته
«العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي
في القرن السابع الهجري».
وكانت اللجنة التي ناقشت
أطروحة الحداد مكونة من الدكتور

نظمت رابطة الأدباء للشاعر
السعودي حمدان الحارثي أمسية
شعرية قدمها الشاعر د خليل الخليفة
بحضور أعضاء منتدى المبدعين
الجدد. ولقد قرأ الحارثي في الأمسية
عددًا من قصائد ديوانه الأول الذي
يجهز لطرحة في الأسواق بعنوان
«يحاور أنثاه».

ومن القصائد التي أنشدها
الحارثي «من هناك»، و«أوراق في
ذاكرة التوت»، و«مؤثث بالحنن»،
و«وشم للهباء»، و«غزالات بيض»،
وعبر الشاعر في قصيدة «أوراق في
ذاكرة التوت» عن رؤى إنسانية تتعلق
بالحاضر والماضي معاً في مونولوج
داخلي متواتر مع أحاسيسه ليقول:

في المساء
أعمد أوراق الأرض
تزه زهرة ذاكرة التوت
في ساعدي
فأسوف
المدى بالعصافير
والاشتفاء

أما قصيدة «مؤثث بالحنن» فإنها
تضمنت مراحل مختلفة بثها الشاعر
في صور خيالية وواقعية متنوعة
ليقول:

تأتي إليك سرائري
حرى

كما تجول لمبو في المواقع التراثية الكويتية مثل آثار فيلكا والصبية وغيرها.

البحرين: ندوة حول حقوق الملكية الفكرية

أقيم في مملكة البحرين برعاية وزير الإعلام نبيل بن يعقوب الحمد بالتعاون مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية، ندوة حول دور الحكومة في توفير الحماية المثلى للملكية الفكرية شارك فيها عدد من الخبراء والمفكرين في الشأن الثقافي والفكري، والتي ركزت على جميع الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية مثل حقوق المؤلف، والملكية الصناعية، براءات الاختراع، والعلامات التجارية، والمؤشرات الجغرافية وغيرها.

كما سلطت الندوة الضوء على الجوانب القضائية والتشريعية في توفير الحماية المثلى للملكية الفكرية، إلى جانب النواحي التطبيقية والإعلامية وغيرها، ولقد شارك في الندوة مدير المكتب العربي في المنظمة العالمية للملكية الفكرية شريف سعدالله، ومستشار المنطقة سامر الطراونة، ونخبة من الاستشاريين في الوطن العربي.

مصر: ندوة «الهوية العربية في عصر المعلومات»

نظم المجلس الأعلى للثقافة في مصر ندوة عنوانها «الهوية العربية في عصر المعلومات» التي شارك

جابر عصفور، والدكتور سعد مصلوح، والدكتور سليمان العطار، ولقد أثنت اللجنة على الأطروحة التي قدمها الحداد في دراسة جادة تناول فيها كل ما يتعلق بموضوع أطروحته.

وتطمح دراسة الحداد إلى الكشف عن الكيفيات التي تجلّى بها «العازل» في تراث الشعر الصوفي، والدلالات النوعية الكامنة وراء تلك الكيفيات، وكان من أهم المصاعب التي واجهت البحث تنوع المصادر التي اعتمد عليها الحداد في رسالته.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: خطة لنشر الثقافة عالمياً

استعرض الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع رئيس معهد البحر الأبيض المتوسط أندريا أماتو والممثل المقيم في برنامج الأمم المتحدة للتنمية بولو لمبو وبحضور طارق رجب السبل المتاحة لخلق جيل واع بأهمية المحافظة على التراث، ونشر الثقافة حول العالم.

وفي هذه الجلسة قدم أماتو خطة المعهد من أجل نشر الثقافة من خلال العمل على إنشاء موقع عالمي ثقافي على «الإنترنت» يتضمن كل المدن والمواقع التراثية، وإدراج كل المعلومات والصور المتاحة لتلك المدن على الشبكة، ثم عرضها كمواد ثقافية مثل الموسيقى والمسرح والفنون الحرفية كافة، ومحاولة اكتشاف أوجه الشبه بين الحضارات المختلفة،

الأردن: أمسية للشاعر محمود درويش في مهرجان الشعر العربي

حلّ الشاعر الفلسطيني محمود درويش ضيفاً على حفل افتتاح مهرجان الشعر العربي في العاصمة الأردنية عمان كي يحيي أمسية شعرية حضرها عدد كبير من الجمهور الذي جاء من أجل الاستماع إلى قصائد درويش الهادئة.

ولقد ازدهمت صالة قصر الثقافة والفنون في عمان بمحبي شعر درويش فقرأ لهم قصائد من ديوانه الأخير «لا تعتذر عما فعلت»، ومنها «أحد عشر كوكباً»، كما قدم قصيدة إلى المفكر العربي الراحل إدوارد سعيد، وأنشد بمصاحبة العزف المنفرد على آلة العود للفنان صخر حتي، قصيدة «حالة حصار» تلك التي تفاعل معها الجمهور ثم أعقبها بقصيدة أخرى تحدث فيها عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وغيرها من القصائد التي امتازت بروح وطنية وعربية متمردة على القيود التي فرضتها سطوة العدو الصهيوني، ورغبت في القضاء على كل شيء جميل في حياة الشعب الفلسطيني.

المغرب: عبد الوهاب الرامي يحصل على جائزة «استحقاق التميز»

حصل الشاعر المغربي عبد الوهاب الرامي في المؤتمر العالمي للشعر الذي

فيها عدد من الخبراء والمفكرين العرب، وذلك لمناقشة العلاقة بين اللغة والهوية العربية في ظل التحديات التي يفرضها عصر المعلومات.

ولقد بحثت الندوة في جلساتها المتنوعة بعض التأثيرات التي أحدثتها تقنيات المعلومات والاتصالات على المجتمعات العربية فيما يخص مستوى السلوك والعلاقات الاجتماعية وغيرها، وما نجم من تغييرات داخل المجتمعات العربية كافة، بالإضافة إلى تأثير ثورة المعلومات على اللغة التي تمثل الأساس الرئيسي للهوية، والتحديات والفرص التي تواجه الهوية العربية في عصر المعلومات، كما تضمنت الندوة حلقة نقاش حول المسؤولية الفردية في الحفاظ على الهوية من خلال أفكار ومقترحات تساعد على المحافظة على الهوية واللغة معاً.

كما اشتملت الندوة على المحتوى الرقمي المتاح على شبكة «الإنترنت» حالياً أو خارجها والتي تظهر الحد الذي تعكسه الهوية وسبل تدعيم هذا المحتوى ليصبح في مستوى التحديات التي تواجه الهوية العربية الآن، كما ناقشت الندوة عدداً من المحاور منها الهوية العربية وعناصرها الثقافية أو التأثير المجتمعي لتقنيات المعلومات، والتلاقح بين اللغة والمعلومات والتحديات بالإضافة إلى الفرص التي تواجه الهوية العربية وغيرها.

العربية وآدابها، إلى جانب العلوم الكونية، والتطبيقية والفلك والطب والصيدلة.. ومن المخطوطات التي تزين بها المعرض فرمان صادر من السلطان محمد رشاد موجه إلى والي حلب حسين كاظم باشا، لتعبئة الجيوش لخوض الحرب العالمية الأولى، وكتاب «إمداد الفتى»، شرح نور الإيضاح في الفقه الحنفي، إلى جانب جناح بالمسكوكات لأمم مندثرة، وأخرى لحقب إسلامية ماضية.

لبنان، فعاليات المؤتمر الإقليمي للمرأة العربية

تضمن المؤتمر الإقليمي للمرأة العربية الذي نظمته الأمم المتحدة في بيروت على العديد من الجلسات التي بحث فيها بعض الأمور المتعلقة بالمرأة، ومشاركتها في الحياة السياسية ولقد أوضحت الأمانة التنفيذية للجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا «الإسكوا» ميرفت التلاوي في إطار مؤتمر الدعوة إلى السلام إلى الإنجازات التي تم تنفيذها في البلدان العربية فيما يخص المرأة ووضعها، ومشاركتها في الحياة العامة ومنها تعيين وزيرات في العديد من الدول العربية مثل العراق، والجزائر وعمان، والبحرين، وإعطاء حق الترشيح والانتخاب للمرأة في بعض دول الخليج العربي، وطالبت التلاوي بضرورة العمل على مواجهة التحديات التي لا تزال مطروحة

انعقد في مدينة كورتيا دي أرجيس في رومانيا على جائزة «استحقاق التميز»، وذلك ضمن الشعراء الثلاثة الذين رشحتهم لجنة تحكيم المؤتمر الذي نظم حول موضوع «القداسة».. بمشاركة شعراء ينتمون إلى أكثر من عشرين دولة لنيل الجائزة الكبرى.

ولقد منحت اللجنة الشاعر عبدالوهاب الرامي جائزة عن مجمل أعماله التي تجاوزت الأربعين مؤلفاً، وجاء في قرار لجنة تحكيم المؤتمر أن الأشعار التي ألقاها الرامي تعد أحسن القصائد لخصوصيتها المتمثلة في تعبيراتها وإيقاعاتها واستنباطها للذات الإنسانية وانفتاحها على الهموم العالمية المشتركة للعالم، كما أشارت اللجنة إلى الطريقة المميزة في إلقاء الشعر لدى الرامي التي يمزج فيها بين الميلودي الصوتية المرتجلة والقصيدة.

سوريا: مركز سعود البابطين للتراث والثقافة أقيم معرضاً تراثياً نادراً

أقام مركز سعود البابطين للتراث والثقافة في دمشق معرضاً متخصصاً يهدف إلى التعريف بالموثرات النفسية من مخطوطات تعود إلى عصور قديمة، ووضعها في متناول الباحثين والمهتمين بالتراث من أجل تحقيقها ومشاهدتها.

وشمل المعرض الكثير من نادر كتب التراث والثقافة من علوم القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والفقه الإسلامي، وعلوم اللغة

ومنها «العنف ضد المرأة، والفقير والبطالة، والأمية، وغيرها...». كما تطرقت الندوة إلى الحديث عن الأوضاع المعيشية للمرأة الفلسطينية مع بناء إسرائيل للجدار الأمني في الضفة الغربية.

تونس: افتتاح مهرجان قرطاج الدولي

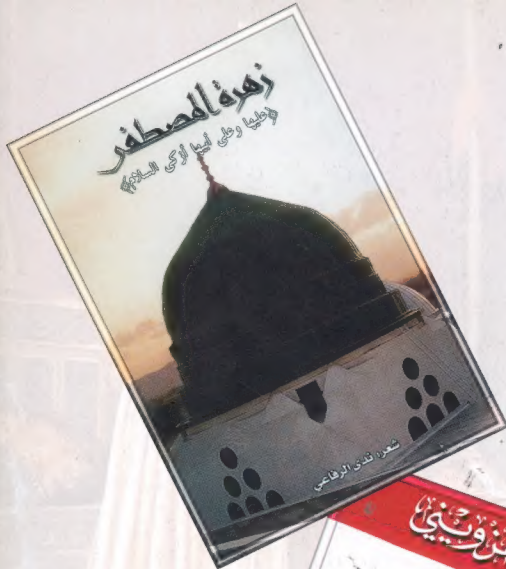
بحضور وزير الثقافة التونسي عبد الباقي الهرماسي وثمانية آلاف متفرج افتتح على خشبة المسرح الروماني في قرطاج مهرجان قرطاج الدولي، ولقد تضمنت

الدورة أعمالاً فنية وثقافية متنوعة.

ولقد شارك في المهرجان فنانون عرب من تونس ومصر والعراق وسوريا والكويت والسعودية والإمارات إلى جانب مشاركة دول أجنبية أخرى منها كندا وإسبانيا والكاميرون، كما اختلط الماضي بالحاضر في الأعمال المقدمة على خشبة المسرح في قرطاج، بالإضافة إلى الحضور الكثيف الذي حظي به هذا المهرجان في هذه الدورة التي جاءت في صورة متجددة ومتنوعة وفيها العديد من الأنشطة والفعاليات وال فقرات.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ - ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفة لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩



صدر
حديثاً